Dichtung und Volkstum

Neue Folge des Euphorion
Zeitschrift für Literaturgeschichte

Begründet von August Sauer

Herausgegeben von

Hans Naumann und Hermann Pongs

Vierundvierzigster Band

Nachdruck mit Genehmigung des Originalverlegers

KRAUS REPRINT LTD.

Nendeln, Liechtenstein

1967

Dichtung und Volkstum

Neue Folge des Euphorion
Zeitschrift für Literaturgeschichte

Begründet von August Sauer

Herausgegeben von

Hans Naumann und Hermann Pongs

Vierundvierzigster Band

1944

Nachdruck mit Genehmigung des Originalverlegers

KRAUS REPRINT LTD.

Nendeln, Liechtenstein

1967

Printed in Germany

Inhalt des 1. Heftes

Seite

Abhandlungen

Werner Schultz (Kiel), Der homo nobilis in der Mystik Meister Eckarts 1

Paul Husfeldt (Kiel), Schuld und Tragik in Goethes Faust 19

Paul Stöcklein (Bamberg), Fausts Kampf mit der Sorge 52

Hermann Pongs (Göttingen), Faust und die Ehre 78

Fritz Rackow (Dresden), Doctor Marianus Faust 105

Forschungsbericht

Georg Keferstein †, Goethe-Forschung 2 111

Kleine Anzeigen

Robert Mühlher (Wien), Busch, Die Idee des Tragischen 123

Carl Troll (Bonn), Schmidt, Goethe als Geograph 125

Günther Weydt (Bonn), Rave, Gärten der Goethezeit 127

Robert Mühlher (Wien), Hans Steiner, Der Begriff der Idee im Schaffen Otto Ludwigs 127

Der homo nobilis in der Mystik Meister Eckarts

Von Werner Schultz, Kiel

In allen bisher vorliegenden deutschen wie lateinischen Schriften bewegt sich das Denken Eckarts wesentlich um das eine Thema: Gott und Mensch bzw. Gott und die Seele. Sein Suchen ist also nicht der Natur oder irgendeinem Teil der Welt zugewandt. Alles geht ihm nur um die Beantwortung der Frage: Was ist der Mensch? Dabei gilt für ihn wie für seine ganze Zeit als unerschütterliche Tatsache: die menschliche Existenz läßt sich von Gott nicht trennen. Man kann vom Menschen nicht reden, ohne von Gott zu reden. Der Mensch bleibt sowohl dort, wo er sich ganz von Gott entfernt wie auch dort, wo er zur höchsten Einheit mit Gott kommt, ad deum creatus, wie die ganze Entwicklung, welche er in dieser Welt durchläuft, eine Bewegung a deo ad deum ist. Es konnte daher für Eckart gar nicht die Möglichkeit geben, menschliches Sein für sich zu isolieren und dann etwa aus sich zu bestimmen. Das unlösliche Ineinander von menschlichem und göttlichem Sein war ihm kein Problem, sondern eine Selbstverständlichkeit. Er konnte den Menschen nicht anders sehen wie auf dem Hintergrund des Ewigen. Sinn und Ziel des menschlichen Lebens kamen ihm nicht aus diesem Leben selbst, sondern von jenem Hintergrund, der sich zugleich als tragender und schaffender Grund alles Seins erwies. Bei der Bestimmung der Grundzüge der Anthropologie Eckarts im allgemeinen und seiner Gestalt des edlen Menschen im besonderen müssen wir uns also zunächst der Beantwortung der Frage zuwenden, wie Eckart diesen schaffenden Grund gesehen hat, der mit dem menschlichen Sein durch viele unsichtbare Fäden verbunden ist und ihm erst seinen eigentlichen Sinngehalt gibt. Die Gottesschau Eckarts muß also der erste Gegenstand unserer Untersuchung sein.

1.

Wenn man die ersten Aussagen Eckarts über das Wesen Gottes eingehender prüft, so fällt vor allem ein allgemeiner Grundzug auf, der besonders stark ausgeprägt ist: das Bestreben, die unvergleichliche Größe und Majestät Gottes der ganzen geschaffenen Welt gegenüber hervorzuheben, das, was Gott dieser Welt gegenüber als den ganz anderen erscheinen läßt, was ihn von dieser Welt radikal und unbedingt abhebt. Von dem kreatürlichen Sein kann nichts, aber auch absolut nichts mit Gott verglichen werden, wie nichts von diesem Sein auch nur einen Augenblick ohne Gott bestehen könnte. Ist in der von ihm geschaffenen Welt etwas groß, dann nur, sofern es an seiner Größe irgendwie teil hat. Dieser Gott aber ist unbegreiflich und unaussprechlich. Jede Eigenschaft, die man ihm gibt, greift an

seinem Wesen vorbei. „Sie wellent alle got sprechen, und er belibet doch ungesprochen." [1] Der Mensch kann Gott eigentlich überhaupt nicht mit Namen nennen. „Nu merkent! Got ist namelos, wan von ime kan nieman nicht gesprechen noch verstan" (a. a. O. S. 318). Er ist reines Schweigen, stille Wüste und zuletzt ein leeres „Nichts". Doch auch dies Wort genügt nicht, um seine Größe zu bezeichnen. Wie Eckart einmal den Satz aus jenen Schriften zitiert, deren unbekanntem Verfasser man den Namen Dionysius Areopagita gegeben hat: Gott wohnt in dem Nicht, fügt er hinzu: „O Dionyse, daz were ze klein gesprochen! Got wonet in dem nihtes nicht" (a. a. O. S. 539). In diesem Erschauern vor der Größe Gottes kann Eckart Gott auch ein „unwizzenheit" nennen (a. a. O. S. 521). Denn Gott ist etwas „ganz Überschwengliches", ein „überseiendes Nichtsein", das so hoch über dem Sein steht wie ein Engel über der Mücke. „Got ist über alliu dinc unde wirt niene berüeret von nihte" (a. a. O. S. 96). Und in den lateinischen Schriften heißt es in demselben Sinne: „Daher ist Gott nicht etwa ein Teil des Weltganzen, sondern etwas, was außer dem Weltganzen oder vielmehr eher als es und über es erhaben ist." [2] Deus est super omnia (a. a. O. S. 200). Ganz deutlich weist Eckart darum: Gott ist creatoret non creabilis (a. a. O.V, S.41)).

Und dieser Gott handelt nicht nach einem den Menschen erkennbaren Zweck. Er wirkt „sunder warumbe". Er ist Leben, und alles echte Leben lebt nur aus sich selbst. Darum ist das Göttliche etwas, das für sich selbst und um seiner selbst wegen da ist. Alles hat Gott um seiner selbst willen gewirkt (a. a. O. III, S. 145). Alles Wirken Gottes ist also zunächst gleichsam nur ein Spiel. Und weil das so ist, darum ist Gott in einem letzten, unüberbietbaren Sinne frei: er läßt sich nicht in seinem Wirken von einem außer ihm liegenden Geschehen bestimmen, vielmehr tut er allein, was er will.

Mit welcher Kraft in Eckart gerade das Gefühl für das über alles Sein erhabene (altius ente), alles menschliche Fassungsvermögen übersteigende Wesen Gottes lebt, geht auch noch aus dem eigenartigen Sachverhalt hervor, daß er über den deus creator noch eine höhere Stufe des göttlichen Seins setzt: die Gottheit. Es ist, als wenn sich für Eckart mit diesem Begriff noch eine neue Dimension des überweltlichen Seins erschließt, welche die einfache Welterhabenheit Gottes noch um ein Vielfaches übertrifft. Gott und Gottheit sind so verschieden wie Himmel und Erde. Alle Kreaturen sprechen von Gott. Aber warum sprechen sie nicht von der Gottheit? Alles, was in der Gottheit ist, das ist eins, und davon kann man nicht sprechen. Gott wirkt. Die Gottheit wirkt nicht. Gott und Gottheit sind unterschieden wie tun und nichts tun (Pf. S. 180 f.). Die Gottheit „hat niht, si wil niht, si bedarf niht, si enwürket niht noch gebirt niht" (a. a. O. S. 532). In dem Wunder der Gottheit gibt es keine Unterscheidung. Gott ist Person, und sein Wesen ist

[1] Franz Pfeiffer, Meister Eckhart 1924 (=Pf.), S. 91 ff.

[2] Meister Eckhart. Die deutschen und lateinischen Schriften, hrsg. im Auftrage der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die lateinischen Werke III, 175 (=Lat. W.).

Wirken. Er gebiert den Sohn, und der Sohn gebiert den Geist. Aber in der Gottheit ist alle persönliche Besonderheit verloren in einer unterschiedslosen Einheit (a. a. O. S. 517). Spricht man von Gott als dem Vater, so spricht man von der Person des Vaters. Spricht man aber von der Gottheit, so sagt man Wesen oder einfacher Substanz, die in einer „steten unberührten Stillheit" wohnt. Sie ist das Übersein, das Übergute, das Überbewußte, das noch jenseits des Gegensatzes von Subjekt und Objekt liegt. Gott hat Selbstbewußtsein. In ihm ist der Sohn als das ewige Wort, als Gedanke, als Intellekt, als göttliche Selbsterkenntnis. Aber die Gottheit ist das schlechthin „Eine".

Auch in der Art, wie Eckart oft Zeit und Ewigkeit gegenüberstellt, wird sichtbar, wie stark er den Abstand zwischen Gott und Welt erleben kann. Man spürt bei dieser Gegenüberstellung deutlich den Akzent des platonischen Dualismus. Alles, was in der Zeit ist, trägt für Eckart ein negatives Vorzeichen. Es ist dem Tode, der Unruhe, der Zwiespältigkeit und Unwahrheit verfallen. Gott allein ist die Wahrheit und und darum ewig. „Zit gibet zwei dinc: alter und abenemen. Swaz diu sunne überschinet daz ist in der zit" (Pf. S. 88). Und alle Dinge, die in der Zeit sind, haben ein Warum. Nur Gott hat kein Warum. Er wirkt zeitlos das Zeitliche wie das Ewige. Wer fragt, was Gott machte, bevor er Himmel und Erde schuf, sieht nicht, daß im Ewigen nichts vorübergeht. Er sieht nicht, wie die Ewigkeit, die weder Zukunft noch Vergangenheit kennt, die zukünftigen und vergangenen Zeiten bestimmt (Lat. W. III, S. 181ff.). Eckart folgt hier ganz den tiefsinnigen Ausführungen Augustins über die Zeit. Nachsinnend über den großen Gegensatz von Gott-Ewigkeit und Welt-Zeit bemerkt er, daß alle Geschöpfe, ja das ganze Weltall, im Vergleich zu Gott geringer seien als eine Mücke im Vergleich zum Menschen, ja daß sich das ganze Weltall im Vergleich zu Gott verhielte wie das Nichts zum Weltganzen.

Diese besonders starke Betonung der schlechthinigen Weltüberlegenheit des göttlichen Seins läßt es als ausgeschlossen erscheinen, in Eckarts Grundauffassung von Gott und Welt einen immanenten Pantheismus zu sehen. Bezeichnet das Wort Pantheismus, das bekanntlich vielen Deutungsmöglichkeiten unterworfen ist, immer auch eine religiöse Haltung, für die Gott sein überweltliches Sein völlig aufgibt und ganz in die Welt hineingeht, dann ist Eckart unter keinen Umständen Pantheist gewesen, wie von der Forschung jetzt auch immer schärfer erkannt wird.[3] Er ist es auch da nicht gewesen, wo er im Hochgefühl mystischer Ewigkeitsschau von einer völligen Einheit von Gott und Mensch redet. Auch in der jubelnden Symphonie dieses Einheitserlebens darf man den tiefen Orgelton jenes Kreatur- und Abstandsgefühls nicht überhören. Er ist in dem Einheitserlebnis gleichsam aufgehoben, auch wenn er gar nicht direkt bezeichnet wird. Er bewirkt es, daß das religiöse Gefühl Meister Eckarts sich immer in einer polaren Spannung bewegt, auch wenn der eine Pol nicht mit Worten bezeichnet ist, auch wo die Melodie des

[3] Vgl. Rudolf Otto, West-östliche Mystik 1929, 137, und Erich Seeberg, Meister Eckhart.

Abstandsgefühls ein „Lied ohne Worte" ist. Überhört man dies Lied oder hat man kein Organ es aufzunehmen, so verbaut man sich schon damit den Weg, der zur Erfassung der Mystik Eckarts und seiner Gestalt des homo nobilis führt.

Es gilt also auch bei allen folgenden Ausführungen mit aller Entschiedenheit im Auge zu behalten, daß Gott für Eckart nie völlig aus seiner Welterhabenheit heraustritt. Das darf freilich nun andererseits nicht dazu verleiten, in der Gott-Welt-Beziehung Eckarts einen unbedingten Dualismus zu sehen. Der Gott Eckarts verharrt nicht in einer beziehungslosen Fremdheit zur Welt. Wohl schwebt er als Gottheit in abgrundtiefer Stille, in der Tat „schweigend über dem Erdenstreit". Jedoch als personhaftes Wesen ist er Schöpfer und Beweger der Welt. Und als solches ist er von einer grenzenlosen und ohne Unterbrechung wirkenden Aktivität. Er hat die Welt aus dem Nichts geschaffen, und er schafft alles Leben noch heute und zu jeder Stunde neu. Er schafft durch sein Wort nach den ewigen Urbildern, die er in sich trägt, in denen er sich selbst erkennt und so Person wird. Zeugen, schaffen ist also für Eckart identisch mit dem Sprechen des ewigen Wortes im Akt der Selbsterkenntnis Gottes oder mit dem Zeugen des Sohnes, das ewig geschieht. Gott ist die erste Ursache aller Dinge. Alles, was ist, hat von ihm das Sein. Die Kreatur als solche hat kein Sein. Sie kann nur leben, indem sie in dem göttlichen Sein ist. Gott allein ist in sich ruhendes und aus sich heraus wirkendes Leben, wesender, flutender Geist, eine nie aussetzende dynamische Kraft, ein aus sich rollendes Rad, das rollend im Umschwung seine erste Lage wieder erreicht, ein ewig fließender Fluß, der in sich selbst wieder mündet, ein lebendiger, in der Freiheit erhabener Wunderkraft tätiger Prozeß.

So ist die Natur, das Wesen Gottes Tat. Der eigentliche Inhalt dieser Tat aber ist L i e b e. Gewiß kennt Eckart auch noch andere Inhalte des göttlichen Wirkens: Gott ist Gerechtigkeit, Vernunft, Intellekt, Allmacht, Weisheit. Aber der entscheidende Grundzug dieses Wirkens ist Liebe. So heißt es in den deutschen Predigten: „Daz got git daz ist sin wesen, unde sin wesen ist sin güete unde sin güeti daz ist sin minne. Alles leit unde liep kumt von minne." „Der mensche sol got minnen, wan got minnet den menschen mit aller siner hoehsten vollekomenheit" (Pf. S. 287). Es ist Gottes Wesen, daß er geben muß. Wenn man ihm diesen Zug zum Geben nehmen würde, würde man ihm sein eigenes Wesen und Leben nehmen (a. a. O. S. 60). Er kann das Geben nicht lassen. Es ist ihm viel nötiger zu geben als zu nehmen (a. a. O. S. 149). Seine Natur zwingt ihn dazu (a. a. O. S. 600). „Waz ist gotes minne? Sin nature unde sin wesen daz ist sin minne. Der gote daz beneme, daz er uns minnet, der beneme im sin wesen unde sine gotheit, wan sin wesen swebet dar an, daz er mich minnet" (a. a. O. S. 145ff.). Er ist nicht nur ein Vater, sondern auch eine Mutter aller Dinge. Und die oberste Kraft in der menschlichen Seele, die Eckart einmal Vernünftigkeit nennt, und die selbst unmittelbar von Gott kommt, will Gott nicht, sofern er den Namen Gott hat, denn diesen Namen hätten tausend Götter. Sie will ihn als etwas Besseres und Edleres: sie will ihn

als Vater. Sie will ihn als ein Wesen, von dessen Ursprung, Kern und Wurzel Güte fließt, dort nämlich, wo Gott allein Vater ist (a. a. O. S. 59). Mit der Tatsache, daß Gott Liebe ist, sieht Eckart den Beweis erbracht, daß Gott von völliger und reinster Einfachheit ist, denn die Liebe Gottes sei einigend und ausströmend. Hinter dem von Eckart oft festgestellten Sachverhalt, daß Gott unterschiedslose Einheit, absolutes Eines ist, steht also auch als tragende Kraft die Liebe. Er ist eben ganz und gar Liebe. Gott liebt die Menschen mit allem, was er ist und hat. Er liebt sie so sehr, als ob seine Seligkeit daran hinge, daß er uns liebt. Seine Natur besteht darin, daß er sich ganz gibt. Denn er ist von Natur reich, und darum liebt er, ohne zu berechnen (non ratiocinando), sunder warumbe, so wie die Sonne strahlt.

Diese Liebe bewirkt nun auch eine doppelte Verbindung von Gott und Welt. „Do der vater gebar alle creaturen, do gebar er mich, und ich floz uz mit allen creaturen unde bleip doch inne in dem vater" (Pf. S. 285). Weil Gott der Vater ist, darum bleibt die Kreatur in seinen Händen. Man kann auch im Sinne des Sapientia-Kommentars sagen: weil Gott alles Sein liebt und alles, was nicht Sein hat, haßt, darum ist alles Sein in Gott. „Kerte sich got ab allen creaturen einen ougenblik, sie würden ze nihte" (Pf. S. 136, 23ff., Lat. W. IV, S. 60). Und schon hier kann die Liebe Gottes so stark werden, daß nun auch der letzte Abstand zwischen Gott und Kreatur überwunden wird: „In der minne, da sich got minnet, da minnet er alle creaturen, niht als creaturen, mer: creaturen als got. In der minne, da sich got inne minnet, da inne minnet er alliu dinc" (a. a. O. S. 180).

Die andere Verbindung zwischen Gott und der Welt geschieht in der Weise, daß Gott seinen Sohn gebiert. Eigentlich geschieht alles Wirken Gottes durch den Sohn (Lat. W. III, S. 49). Eckart bemerkt, daß in Gott der Vater, der Sohn und als die von beiden ausgehende Liebe der Heilige Geist ist. „In allen anderen Wesen aber, die von Gott sind, findet sich ganz allgemein bis zu den letzten und niedersten in allem Wirken und Hervorbringen Vater, Sohn und (von beiden) ausgehende Liebe oder Geist, und zwar gemäß dem Grade, in welchem in ihnen das Göttliche spürbar ist, vollkommener und unvollkommener" (Lat. W. III, S. 135). Die von Vater und Sohn ausströmende Kraft des Geistes, die in allen Kreaturen wirkt und schafft und den Grad ihrer Vollkommenheit bestimmt, wird also von Eckart mit der Liebe Gottes identifiziert (vgl. auch Pf. S. 512). Also ist Gott in allen Dingen und Kreaturen, und alle Dinge sind nach ihren ewigen Urbildern in ihm. Nun ist die Seele des Menschen der vollkommenste Spiegel des göttlichen Wesens. In ihren Grund gebiert Gott seinen Sohn von Ewigkeit zu Ewigkeit. In ihr ist die Einheit mit Gott so weitgehend vollzogen, daß Eckart die Seele, wie wir noch sehen werden, völlig mit Gott identifizieren kann. „Wie die Gottheit namenlos ist und jeder Nennung fern, so ist auch die Seele namenlos, denn sie ist dasselbe wie Gott."

Fassen wir nun die Grundzüge der Gottesschau Eckarts zusammen, so ergibt sich ein Bild, das von einer tiefen Gegensätzlichkeit durchzogen ist. Dies Gotterleben

muß dem vernünftigen Denken notwendig p a r a d o x erscheinen: Gott einerseits als Gottheit unendlich weltüberlegen, schlechthinige Einheit, letzte Stille, leere Wüste, jenseits alles Begreifens, absolutes Wunder; Gott anderseits als Person rastlose Bewegung, ewig schaffendes Leben, dessen Grundsinn eine nie aufhörende Liebe ist, welche die Welt aus sich herausfließen läßt und dann im Gebären des Sohnes und Heiligen Geistes sie wieder heimholt und mit ihrem Wesen zur Einheit verbindet. Auf der einen Seite also stärkster Dualismus von Gott und Welt unter Betonung der Einheit und Majestät Gottes und der Zerrissenheit und Kreatürlichkeit der Welt. Auf der anderen Seite eine Einheit von Gott und Welt, in der der letzte Rest jenes Gegensatzes verschwunden ist, weil die Welt nun wirklich in Gott heimgeholt ist. Wir haben es hier also mit einer Paradoxie größten Ausmaßes zu tun, die das religiöse Denken Eckarts freilich als Einheit erlebt. Aber das wissenschaftliche Erkennen muß sich hüten, die Paradoxie dadurch aufzulösen, daß sie gewaltsam durch eine künstliche Operation des Verstandes den Gegensatz aus der Welt schafft. Sie kann die Paradoxie nur bestehen lassen und in ihre Dialektik verstehend eindringen.

2.

Erst jetzt, wo der unendliche Horizont sichtbar geworden ist, auf dessen Hintergrund sich für Eckart alles Sein abhebt, können wir an die Aufhellung seiner D e u t u n g d e r m e n s c h l i c h e n E x i s t e n z herantreten. Schon jetzt können wir sagen: wenn der Mensch immer nur auf dem Hintergrund des göttlichen Seins gesehen wird, — und wir sahen, daß er bei Eckart unlöslich mit ihm verbunden ist — dann muß er auch irgendwie an der Gegensätzlichkeit dieses Seins teilnehmen. Dann kann er entweder auf dem Hintergrund jener schlechthin weltüberlegenen Gottheit gesehen werden oder auf dem Hintergrund jenes Gottes, der die Welt dauernd in seinen Händen hält und ihr die Möglichkeit gibt, ganz wieder zu ihm zurückzukehren. Dabei sieht die religiöse Schau Eckarts den Menschen wieder gleichzeitig auf beiden Hintergrundsformen als Einheit, nur daß bald diese, bald jene Form stärker hervorgehoben wird. Nur die nachträglich an diese Schau herantretende wissenschaftliche Betrachtungsweise muß trennen, was ursprünglich zusammengehört. Wir wenden uns daher zunächst Eckarts Bild vom Menschen zu, wie es auf dem Hintergrund jener weltüberlegenen Gottheit sichtbar wird. Wird der Mensch auf diesem Hintergrund gesehen, dann muß sein eigenes Leben wie alles kreatürliche Dasein zu einem puren Nichts, zu einem „Tropfen am Eimer Wasser" herabsinken. Dann ist der Mensch auch nur Kreatur. Sieht Eckart den Menschen auf dem Hintergrund der welterhabenen Gottheit, dann erkennt er, daß das Wort homo von humus abzuleiten ist: der Mensch als Kreatur ist Erde und Asche. Die eigentliche Grundhaltung dieses Menschen ist also die humilitas, d i e D e m u t. „Einen Menschen" —, hominem' —, das heißt, einen Demütigen — humilem —, was vom Boden — humus — herstammt. Das Wirken des Demüti-

gen ist aber: ‚Du verachte die Welt, verachte dich selber, sonst niemand, daß du verachtet, veracht'." (Lat. W. IV, S. 199.) Gott gibt sich nur dem demütigen Menschen und dem, der sich am geringsten fühlt, gibt er sich am meisten. So ist Demut aller Tugenden Anfang und Ende. „So siht diu sele gotes grozheit an und ir kleinheit" (Pf. S. 537).

Sieht Eckart den Menschen im Lichte der weltüberlegenen Majestät Gottes, so ergibt sich ihm noch ein anderer wichtiger Sachverhalt. In den deutschen Schriften heißt es: „Homo, der mensche, meinet als vil als der von der erde ist, unde meinet demütigkeit. Diu erde ist daz niderst element ... und ist alze male umbegriffen mit dem himel und empfahet ganz des himels influz. Alles, daz der himel würket und uz giuzet, daz wird empfangen enmitten in dem grunde der erden. Homo sprichet in einer andern wise als vil als fiuchtekeit unde meinet als vil als der begozzen ist mit gnaden, unde meinet, der demütige mensche der empfahe zehant den influz der gnaden" (Pf. S. 87). In dem Wort homo findet Eckart neben dem Hinweis auf die Demut auch die unmittelbare Beziehung auf den religiösen Sachverhalt der Gnade. Und es ist ja ohne weiteres deutlich: weiß sich der Mensch im Angesicht des über alles Begreifen hinausgehenden Wunders der Gottheit, dann empfindet er alles, was er ist und was er wirkt, als begnadetes Sein. Von dieser Schau her ist der bei Eckart oft wiederkehrende Satz zu verstehen: Was Gott von Natur ist, soll die Seele von Gnaden sein (Pf. S. 398, 400ff., 531, 533 u. a.). Alles, was die Menschen sind, sind sie von Gott, und was sie haben, haben sie von Gott und nicht von sich selber (Pf. S. 34, Lat. W. IV, S. 167f., 232ff.). „Gnade ist ein inwonen und ein mitewonen der sele in gote" (Pf. S. 255). „Gnade wirkt allein Gott und zwar immer neue, wie er auch den Sohn immer neu zeugt und den Heiligen Geist (immer neu) geistet. Die Gnade ist die ewige Herrlichkeit selbst, wenn man von unsrer Unvollkommenheit absieht. Diese Herrlichkeit oder Seligkeit besteht in ein- und demselben, als Wirken in Gott, als Empfangen in der Seele" (Lat. W. S. 95). Sie ist im Wesen, „wo kein Geschöpf jemals Zugang hat" (Lat. W. S. 94).

Setzt Eckart den Menschen in Beziehung zu jener welterhabenen Gottheit, so tritt der Mensch auf die Seite des geschaffenen Seins, und dies Sein hat auch bei ihm den stark negativen Akzent, den die religiöse Sprache mit dem Wort Kreatur zum Ausdruck bringt. Dies Wort, in welchem immer ein deutliches Gefühl schwingt für die gewaltige Distanz zwischen dem Schöpfer und seiner Schöpfung, ist bei Eckart sehr oft zu finden, und nie erscheint es bei ihm ohne jenen negativen Akzent. Kreatur ist ihm zunächst und zumeist das in sich Nichtige, Wesenlose, Wertlose, Seinslose, das „Snoede". Kreatur ist das, was Gott nicht ist, dem gegenüber Gott in voller Transzendenz vorgeordnet ist. „Alse man eine creature setzet gegen die andere, so schinet schone unt ist etwaz: aber als man si setzet gegen got, so ist si niht" (Pf. S. 222). Man beachte auch den wichtigen Satz mit allen seinen anthropologischen Folgerungen: „Allez, daz creature ist, als verre als ez uf im selber

stat, so ist ez niht guot. Nihtes niht ist guot dan got alleine" (a. a. O. S. 184). Kreatur ist wie Welt nichts weiter wie Fessel, Behinderung, Verblendung und Sinnentrug. Ihre Abwertung kann sich zu dem bei Eckart oft wiederkehrenden Satz steigern: „Alle creaturen sint ein luter niht (a. a. O. S. 136, Lat. Rechtfertigungsschrift des Meister Eckarts, hrsg. von Daniels, S. 34, 39, 50). „Swa creature endet, da beginnet got ze sinne" und „keine creature mac got berüeren" (Pf. S. 612). Der Mensch aber ist im Angesicht der Gottheit Kreatur.

Eckart weiß also um einen ausgesprochenen Gegensatz zwischen Gott und Mensch, da auch der Mensch dem Bereich des geschaffenen Seins angehört. Auch das Edelste im Menschen, die Seele, ist geschaffen. „Diu sele ist ein creature" (Pf. S. 511). Sie teilt also, obgleich sie in ihrem Grund mit Gott eins ist, mit dem Kreatürlichen alle soeben genannten negativen Prädikate. Wie sehr der Mensch mit dem Kreatürlichen verbunden ist, ist indirekt auch noch daraus ersichtlich, daß Eckart einen der stärksten religiösen Imperative, die er kennt, in dem Gebot der Abgeschiedenheit sieht. Die Abgeschiedenheit ist ihm die Tugend der Tugenden. Sie steht noch über der Liebe (Pf. S. 484). Der abgeschiedene Mensch ist der Welt tot. Ihm schmeckt nicht mehr, was irdisch ist. „Vollkomeniu abgeschiedenheit enhat kein uffsehen noch keine neigunge under keine creature . . .: si enwil noch unden noch obe sie, sie wil also sten vor ir selber, niemanne ze liebe noch ze leide, unde wil weder glichheit noch unglichheit noch diz noch daz mit keiner creature haben, si enwil niht anders wan eine sin" (a. a. O. S. 485). Denn „sol got in gan, überein so muoz creature uz gan" (Pf. S. 12, 9f.). Kreatürliches kann Gott nicht selig machen (a. a. O. S. 6). Das abgeschiedene Herz ist aller Dinge ledig geworden und kennt nicht dieses oder jenes. „Und darumbe, wan diu sele ein creature ist, so sol si sich werfen uz ir selber und sol uzer ir werfen alle heiligen und unser frouwen, wan si alle creature sint" (a. a. O. S. 241). Diese Forderung, alle Heiligen und selbst die „Mutter Gottes" aus dem Innern herauszuwerfen, weil sie auch Kreaturen sind, ist im Hinblick auf die Zeit und geistige Situation Eckarts von einer unerhörten Kühnheit. Sie zeigt, wie unlösbar nach seiner Ansicht menschliches und kreatürliches Sein miteinander verbunden sind. Wenn selbst die Spitzen des menschlichen Seins: die Heiligen und die Mutter Gottes Kreaturen genannt werden, dann erscheint eine völlige Loslösung dieses Seins von der Kreatürlichkeit fast unmöglich. Jene Forderung bedeutet aber auch, daß Eckart an diesem Punkt zweifellos die Grenzen der katholischen Religiosität überschritten hat. Der katholische Mensch kennt nicht in einer solchen Radikalität das Nein zu dem kreatürlichen Sein. Seine Gesamthaltung findet ihren Ausdruck in der scholastischen Formel der analogia entis. Bei Eckart aber haben wir ein Nein zu der geschaffenen Welt, das an Schärfe der Negation nicht überboten werden kann. Auch der Mensch steht bei ihm unter diesem Nein, sofern er dieser Welt angehört. Wir werden weiterhin noch aufzuzeigen haben, daß der Mensch nach Eckarts Meinung durch dies Nein hindurchschreiten muß, wenn er das Ziel seines Daseins erreichen will.

Da also, wo der Mensch Kreatur ist, und er als solche der Gottheit gegenübersteht, erreicht er seine größte Ferne zu Gott. Dies Bild ändert sich nun völlig, wenn Eckart den Menschen auf dem Hintergrund des Gottes als eines persönlichen Wesens sieht, der als allumfassende Liebe die Welt in seinen Händen trägt und sich in der Geburt seines Sohnes täglich in ihr neu erzeugt. Wir sahen bereits, daß Eckart dann zu einer völligen Einsetzung von Gott und Mensch gelangt. Denn Gott ist Mensch geworden, damit wir Gott würden (Pf. S. 539). Jetzt kommt Eckart zu folgender Schlußfolgerung: Da alles von Gott ist, und da Gott in allem ist und alles in ihm, darum ist alles, was in Gott ist, Gott selbst und homo in deo deus est. Besonders deutlich wird das Identitätsverhältnis an dem Verhältnis zwischen Gott und Seele. Wenn die Seele sich gesondert hat von der Mannigfaltigkeit des Geschaffenen, ist sie eins mit Gott. Diese Einheit ist, wie Eckart ausdrücklich sagt, noch mehr als Gleichheit. Denn bei Gleichheit gibt es immer noch die Möglichkeit eines Unterschieds. Bei der Gotteinheit der Seele handelt es sich wirklich um Einsheit. In einem Bilde hat Eckart das einmal so ausgedrückt: „Alle Dinge sind so klein gegen Gott wie der Tropfen gegen das Meer. Wenn die Seele Gott in sich zieht, verwandelt sich der Tropfen in das Meer" (a. a. O. S. 314, 20). Also die Seele ist zunächst auch nur Tropfen, hat aber die Möglichkeit, cum deo unum et idem zu werden. Sie ist dann allem entworden, weiß nichts mehr von sich und der Welt, nicht mehr dies und das, nicht Subjekt und Objekt. Sie ist ganz „Eines", das „Eine" geworden. Denn Gott geht in die Seele nicht nur mit einem Teil, sondern mit seinem ganzen Wesen. „Wan als ein e ist zwischen man unde wib, also ist ein e zwischen gote unde sele" (a. a. O. S. 401, 5). Die Seele ist dann ganz im Innersten Gottes wie Gott ganz im Innersten der Seele, und darum muß Gott die Seele lieben, weil er nichts Unähnliches oder Fremdes lieben kann (Lat. W. IV, S. 55). In der Seele grünt und blüht Gott mit all seiner Freude und Ehre, die er selbst ist. „Nu ist zwischen gote unde der sele weder frömde noch verre; darumbe ist die sele gote niht glich, mer: si ist mit ime alzemale glich unde daz selbe daz er ist" (Pf. S. 163, 44). In dem Grund, dem Fünklein, dem Bürglein der Seele ist Gott ganz und ungeteilt. Und nun auch hier auf dem Gipfel numinosen Hochgefühls der „verwegene" Übergriff über alle Grenzen des kirchlich-dogmatischen Glaubens: im Zustand der völligen Einheit von Gott und Seele schwinden selbst noch Gottesvorstellung und Gottesliebe; denn solange „die Seele noch einen Gott kennt, von einem Gott weiß, solange ist sie noch von Gott entfernt . . .". Darum ist die größte Ehre, welche die Seele Gott erweisen kann, diese, daß sie Gottes ledig werde. „Darum bitte ich Gott, daß er mich quitt mache Gottes" (a. a. O. S. 283). In der völligen Vereinigung mit Gott weiß die Seele überhaupt von nichts. Wenn sie aber bewußt erkennt, daß sie Gott minnt, das ist bereits ein Wiederherausfallen auf die höchste Stufe der natürlichen Rangordnung. Gott ist jetzt nur noch unbewußte dynamische Kraft in der Seele, aus der heraus der Mensch lebt, über die man nicht reflektiert, weil man sie einfach west.

„Es merkt niemand, daß er weiß geworden, als der wirklich weiß ist. Sich weiß wissen, ist aber viel unerheblicher und weit äußerlicher als weiß sein. Also sage auch ich, daß auch der Edle all sein Wesen, Leben und Seligkeit nur schlechtweg nimmt und schöpft aus Gott, bei Gott, in Gott, ohne noch etwas von Gott zu erkennen, zu schauen, zu lieben, oder was sonst" (Büttner II, S. 212). Auf diesem Höhepunkt weiß die Seele nichts, als nur mit Gott zu wesen, und all ihr Denken und Handeln geschieht nur noch aus Gott, so daß Eckart jetzt auch umgekehrt sagen kann: „ich spriche, und ez ist war: in eime ieglichen guoten gedanken oder guoter meinunge oder guotem Werke werden wir alle zit niuwe geborn in gote" (Pf. S. 147).

Die bisherige Analyse der Anthropologie Eckarts stellt uns also jetzt vor folgenden Tatbestand. In der Bewegung des menschlichen Seins gibt es zwei Pole, die in einem ungeheuren Abstand voneinander entfernt liegen: der Mensch einerseits kreatürliches Sein, als solches nichtig und wertlos, Staub und Asche, dem Tod und der Sünde verfallen, und der Mensch andererseits so identisch mit Gott, so stark in die Ewigkeit hineingestellt, daß er gar kein Bewußtsein mehr von den ewigen Dingen hat, sondern sie einfach west. Das Sein des Menschen bei Eckart besteht also in der ständigen Verwirklichung dieser Polarität. In ihr spiegelt sich wieder die von uns aufgezeigte Paradoxie des göttlichen Seins. Der Weg des Menschen umfaßt *beides: tiefste Kreatürlichkeit und höchsten Adel*. Er soll das eine nicht haben ohne das andere. Auch wer die höchste Stufe des Adels erreicht hat, wer schlechthin eins geworden ist mit Gott, ist durch die Tiefe der Kreatürlichkeit hindurchgeschritten. Er hat die Höhe nicht ohne die Tiefe, das Leben nicht ohne den Tod, die Ewigkeit nicht ohne die Zeit. Die Ganzheit der menschlichen Existenz bei Eckart bewegt sich immer um diese beiden Pole. Man darf ihre Spannung nicht beseitigen und wegdeuten, etwa indem man sagt, daß der eine dieser Pole Eckart eigentlich fremd sei und von ihm nur als unfreiwilliges Zugeständnis an eine zeitgeschichtliche Größe übernommen sei. So zerstört man gerade den eigenartigen Kern seiner Lehre und hebt die gewaltige, ständig von Pol zu Pol rauschende Dynamik des von Eckart geschauten menschlichen Seins auf. Und bei Licht besehen handelt es sich hier um einen Widerspruch, der nur für das reflexive Denken besteht. Dies Denken muß die Gegensätzlichkeit in ihrer ganzen Schärfe herausarbeiten. Der Mensch Eckarts aber lebt die Polarität als Einheit, wenn auch als gegensätzliche Einheit. Man kann diesen Sachverhalt noch stärker verdeutlichen, wenn man scheidet zwischen dem *wirklichen* Menschen und dem *wahren* Menschen, oder dem Menschen, wie Eckart sagt, sub ratione ideali. Der wahre Mensch bildet gleichsam die Spitze oder den Endpunkt jener polaren Bewegung, wo also der Mensch, wie er sein soll, zu einer letzten unüberbietbaren Einheit mit Gott gekommen ist. Aber der wirkliche Mensch steht in einer gewaltigen Gegensätzlichkeit. Das kommt zunächst schon darin zum Ausdruck, daß Eckart in jedem Menschen einen inneren und einen äußeren Menschen miteinander im Kampfe stehen sieht. Ein Kennzeichen des äußeren Menschen ist ihm der Hochmut, in wel-

hem er Anfang, Wurzel und gewissermaßen die Urform aller Laster sieht (initium, radix et quasi generalis forma omnium vitiorum). Der hochmütige Mensch ordnet sich den Geboten Gottes nicht unter, sondern erhebt sich über sie und sucht sie, von Leidenschaft besiegt, durch die Tat zu umgehen (Lat. W. IV, S. 192). Denn Gott wohnt noch nicht in dem Menschen, der nur Verständnis und Liebe für zeitliche Dinge hat, der nur an den sinnlichen Vorstellungen haftet, für den es ein Mehr oder Minder gibt und nicht die Verneinung des Geteiltseins und des Vielseins. Das ist der äußere Mensch, der nur das Seine sucht, der das Übeltun und die Geschöpfe liebt (a. a. O. III, S. 175f.). Eckart zählt ihn auch wohl zu den „bösen Menschen", die bei ihren Handlungen Gott nie vor Augen haben, die nur daran denken, wie sie Ehren, Reichtümer und Wohlleben erlangen, welche Widersacher Gottes, ja der Teufel selbst sind. Von ihnen unterscheidet Eckart noch die unvollkommenen Menschen, die Gott nicht folgen, sondern neben ihm hergehen, die lieber ihn führen als von ihm geführt werden, die nicht bedenken, daß Gott nicht seinesgleichen hat (a. a. O. IV, S. 192). So wird auch der äußere Mensch von der „äußeren Gegenwärtigkeit der Dinge", von Zorn und Hoffart leicht bewegt.[4] Jeder Mensch hat zwei Naturen in sich: Leib und Geist, einen äußerlichen und einen inneren Menschen, einen guten und einen bösen Geist. Letzterer zieht den Menschen dauernd zum Zeitlichen und Vergänglichen. Er umschmeichelt den äußeren Menschen und sucht durch ihn auch an den inneren heranzukommen.[5] Und ebenso betont Eckart in seinen deutschen Predigten, daß an einem jeden Menschen „zweierhande menschen sint: der ein heizet der uzer mensche ... der ander mensche heizet der inner mensche" (Pf. S. 488f.). In ihrer Verhaltungsweise unterscheiden sie sich wie die Angel zu der Tür. Die Angel gleicht dem inneren Menschen, die Tür dem äußeren. Wie die Tür hin- und herbewegt wird und die Angel unbeweglich bleibt, so bewegt sich der äußere Mensch in den äußeren Dingen der Welt, während der innere Mensch unberührt vom Wechsel der Zeit und den Einflüssen der Sinne immer derselbe bleibt. Aus der Auffassung dieser gegensätzlichen Struktur des Menschen ist auch das eigenartige Wort zu verstehen: „Daz edelste, daz an dem menschen ist, das ist bluot, so es wol wil. Aber daz ergeste, daz an dem menschen ist, daz ist bluot, so ez übel wil" (a. a. O. S. 179). Auch das Blut steht also unter dem Gegensatz, dem der ganze Mensch unterworfen ist. An sich gehört es, wie alles natürliche Sein, auf die Seite des Kreatürlichen und ist wie dieses für sich genommen ohne Wert. Aber es kann sich zum Guten oder zum Bösen entscheiden, und davon hängt sein Wert oder Unwert ab. Entscheidet es sich zum Guten, so ist der Mensch demütig, geduldig, kennt und hat alle Tugenden. Im andern Fall ist der Mensch hochmütig, unkeusch, zornig. Wert oder Unwert des Menschen folgen allein aus seiner Entscheidung für oder gegen Gott.

---

[4] Reden der Unterscheidung, Kleine Texte hrsg. von Lietzmann 1912, S. 14.

[5] Von dem edelen Menschen. Kleine Texte, hrsg. von Lietzmann 1910, S. 41 f.

Auch die Seele ist in diesen, den ganzen Menschen umklammernden Gegensatz hineingezogen. Es ist, wie wir bereits sahen, keineswegs so, daß bei Eckart die Seele ohne weiteres mit Gott identisch ist und nun wie ein vor Stürmen und Gefahren völlig gesichertes Eiland das unbewegliche Fundament des menschlichen Daseins bildet. Es gibt Menschen, bemerkt Eckart, die der Seele Kräfte dauernd in dem äußeren Menschen verzehren, jene Leute nämlich, die ihr ganzes Sinnen auf die vergänglichen Güter der Welt richten (Pf. S. 489). Denn die Seele ist eine Kreatur und hat auch ein geistiges Wesen. Und sie hat drei große Feinde: das Fleisch, die Welt und den Teufel, die aneinander hängen „als die kirschen an eine stingel" (a. a. O. S. 414). Der größte von ihnen ist der Leib, in dessen Kerker die Seele gesetzt ist. Und sofern sie in ihrem Kerker ist, hat sie noch Zuversicht zu den „niedrigen Dingen". So kommt es, daß die Seele zwei „Antlitze" hat. Das obere Antlitz sieht allezeit Gott und das niedere Antlitz sieht herab zu den vergänglichen Dingen, die ihr durch die Sinne dargeboten werden. So ist die Seele geschaffen an einem Ort zwischen Zeit und Ewigkeit, die sie beide berühren. Mit ihren oberen Kräften berührt sie die Ewigkeit, mit ihren niederen die Zeit. Sofern sie die Zeit berührt, wird sie wandelhaft, geneigt zu sinnlichen Dingen und entadelt (a. a. O. S. 170). So ist in ihr eine Kraft, die zu Gott offen ist, in der allein Gott spricht, und eine Kraft, in der das Kreatürliche ist (a. a. O. S. 133). Wenn sie sich ganz mit Gott vereinigt, verläßt sie alle ihre Hindernisse, ihre Krankheit und Unstetigkeit. Überhaupt muß sie sich immer bemühen, sich von ihrem Äußersten zu ihrem Innersten zu wenden, denn divinorum proprium est inesse et intima esse (Lat. W. III, S. 33). Sofern sie in dem Kerker des Leibes ist und von niederen Dingen angezogen wird, muß sie sich selbst hassen. Die niederen Kräfte, die in ihr sind, streiten alle gegen sie und fechten sie an. So muß sie geradezu in die Lage kommen, sich selbst zu hassen (a. a. O. S. 89ff.). Nur von dieser ihrer Gegensätzlichkeit her, daß sie Gott ist und doch auch wieder Gott nicht ist, ist auch der Satz zu deuten: „Diu sele sol sich opfern mit allem dem daz si hat, ez si gebreste oder ez si tugende, daz sol si allez mit einander uf tragen und opfern mit dem sune in den vater" (Pf. S. 159).

Darum nun, weil die Seele mitten drin steht in dem Gegensatz von Zeit und Ewigkeit, von Natur und Übernatur, von Leib und Geist, ist sie als Ganzheit keine statische Größe, sondern *klimmender Geist* (a. a. O. S. 275), „ungemessenes Wesen" (S. 387). Sie soll aufklimmen von einer Liebe zur anderen, bis sie mit Gott vereint ist. Sie muß sich „mit aller Kraft" erheben über sich selbst und über Raum und Zeit gezogen werden bis dorthin, wo Gott ist und noch darüber hinaus. „Alſo tuot der geist, ... er dringet allez für durch daz firmament unde dringet durch den himel, biz daz er kumt zuo dem geiste, der den himel umbe tribet .... Dannoch genüeget disen geist niht, er dringe für baz in den wirbel und in den ursprunc, da der geist sinen ursprunc inne nimt" (a. a. O. S. 232). Die Seele muß emporgetragen werden zu den geschaffenen Dingen. Sie ist wie das Feuer, das von allem am stärksten ist in seiner Wirkung, denn es hat nicht Ruhe, bis es den

Himmel berührt. So ruht auch die Seele nicht, bis sie in Gott ist (a. a. O. S. 246). Sie muß mit ganzem Herzen hinaufklimmen zum Himmel, zu den höchsten Höhen (S. 155). „Immer fürbaß" geht dieser Hochflug. Die Seele begnügt sich nicht mit dem schlichten göttlichen Sein. Sie will mehr. Sie will die letzte stille Einöde, in die nie ein Unterschied hineinlugte, die auch noch über die Dreifaltigkeit von Vater, Sohn und Heiligem Geist hinausliegt, die letzte, unbewegliche, einheitliche Stille. Bei ihrem ersten Durchbruch nimmt sie Gott nicht, wie er gut ist, auch nicht, wie er Wahrheit ist: sie gründet und sucht fort und nimmt Gott in seiner Einung und in seiner Einöde, in seiner Wüste und in seinem Grunde. Sie sucht fürbaß, was das sei, was in seiner Gottheit ist und in dem Eigentum seiner Natur. Wie die hochragenden Pfeiler des gotischen Baustils mit ihren Spitzbögen sich einer unendlichen Ferne öffnen und gleichsam in eine Transzendenz des Raumes hinüberschießen, so kennt die Aufwärtsbewegung der Seele bei Eckart kein Ende, bis sie eine letzte Einheit ausströmt. Sie kann in keiner Weise ruhen. So redet Eckart auch wohl — hier der Bewegung neuplatonischen Denkens folgend — von einem Zirkel, den die Seele umlaufen muß: sie kommt von Gott und kehrt zu ihm zurück. „Alsus hat diu sele den zirkel umbeloufen unde kan sin doch niht ze ende komen" (a. a. O. S. 503).

Und zu diesem Klimmen nach oben hat die Seele die Freiheit. Die Verbindung von Freiheit und Gnade bei Eckart ist für das Denken wieder eine Paradorie. Man kann diesen alles Begreifen übersteigenden und die Gegensätze eng zusammenballenden Vorgang nur so formulieren: Weil alles menschliche Wollen und Erkennen sich gründet in einem begnadeten Sein, darum hat die Seele die Freiheit einer bestimmten Entscheidungsmöglichkeit, oder: weil Gott in dem Vorgang der Geburt seines Sohnes ganz in den Grund der Seele hineingegangen ist und er die Seele vor allen anderen Kreaturen geadelt hat, darum gab er ihr die Freiheit, sich aus dem Gegensatz, in den sie ursprünglich gestellt ist, herauszuarbeiten, so daß an sie die Forderung gestellt werden kann zu verantwortlichem Handeln. Nur so werden die vielen Imperative verständlich, die Eckart selbst an den Menschen richtet. Eine der stärksten Grundkräfte der Seele ist für Eckart der Wille. Und der Wille kann sich an das Zeitliche verlieren. Aber er kann sich auch wieder zu sich selbst zurückwenden. „Der mensch hat einen freyen willen, damit er kiesen oder erkennen mag gutz oder übels ..." (Reden der Unterscheidung a. a. O. S. 39). „Got betwinget den willen niht, er setzet in in friheit, also daz er niht anders enwil denne daz got selber ist und daz diu friheit selber ist" (Pf. S. 232). Frei im letzten Sinne ist der Mensch nur, sofern er mit Gott eins ist. In diesem Sinne ist Freiheit für Eckart identisch mit unbedingtem Gehorsam. Und nur weil Gott in der Seele wohnt als ungeschaffenes Licht, vermag die Seele aufwärts zu klimmen. Man darf die Bejahung des freien Willens durch Eckart nicht einem rein ethischen Voluntarismus gleichsetzen. Es ist durchaus die Luft der religiösen Welt, in der Eckart atmet. Nur von hier aus ist seine paradoxe Formulierung des Zusammenhangs von

Freiheit und Gnade verständlich: der Mensch sei seines freien Willens nur mächtig in der Gnade (a. a. O. S. 187). Wie er einmal den Weg schildert, auf dem Gott in die Seele kommt, bemerkt er, daß er zuerst mit seiner Gnade in sie hineingehe, so daß der Mensch Lust gewinnt, alle Tugenden zu erfüllen. Und zuletzt kommt Gott in die Seele mit rechter Freiheit, damit er den Menschen frei mache von allen Sorgen dieses Lebens.

Wie verläuft nun der innere Rhythmus dieses Aufklimmens der Seele zu den höchsten Höhen, wozu die Seele aus Gnaden frei ist? Auch in diesem Rhythmus muß sich die tiefe Gegensätzlichkeit widerspiegeln, in welcher die Seele steht. In der Tat geht die Bewegung der Seele zu ihrem Endziel durch Tod zum Leben, durch das Nein zum Ja. Wir sahen bereits: die Seele muß sich opfern, um ganz das zu werden, was sie eigentlich ist. „Sol diu sele got erkennen, so muoz si ouch ir selber vergezzen unde muoz sich selber verlieren; want als si sich selber siht und erkennet, so siht noch erkennet si got niht (Pf. S. 222). Wahres Leben hat den Tod des natürlichen Seins zur Voraussetzung. Dieser Gedanke ist entscheidend für den Aufbau der Anthropologie Eckarts. „Biz in den tot muoz unser sele ouch betrüebet sin, biz an uns getoetet wirt allez, daz da lebet eigenes willen und eigenes nutzes und alles willen" (Pf. S. 242). Sie muß abgestorben sein dem Blut und Fleisch und allen natürlichen Begehrungen (a. a. O. S. 483). Darum ist das schnellste Tier, das den Menschen zur Vollkommenheit führt, das Leid (S. 492). Die ganze Natürlichkeit der Seele muß getötet werden, damit an ihr nur noch lebt der Geist Gottes. Sie soll so weit aus sich herausgehen, daß sie ihren Namen verliert, daß sie nun nicht mehr Seele heißt, sondern Gott (a. a. O. S. 502ff., 518). Sie soll sogar den Tugenden absterben und sich werfen in das Nichts der Gottheit und in das Nichts des eigenen Selbst. Ihr eigenes Ich muß zum Nichts werden. Die ganze Bewegung der Seele ist daher eigentlich ein Absterben. „In dem nihte stürzet si über unde wirt ze nihte" (a. a. O. S. 536). So hat der Tod für sie zugleich eine negative und eine positive Bedeutung. Er scheidet die Seele von der Gottheit und wirft sie wieder in sie hinein. Wenn Gott und die Seele eins werden sollen, muß die Seele ihr Leben und ihr Wesen verlieren. Wer Gott schauen will, muß tot sein (a. a. O. S. 106, 32). Das Sterben in Liebe und Erkenntnis ist ein edlerer Tod als alle guten Werke, welche die Christenheit je tun kann, denn in ihm entspringt das ewige Leben (a. a. O. S. 602, Reden der Unterscheidung a. a. O. S. 6ff., 12, 18f., Lat. W. IV, S. 198f.). Die Gesamtbewegung der Seele kann nur so verlaufen: ganz aus sich herauskommen und so völlig in Gott eingehen, daß sie nie wieder aus ihm herauskommt. Wie die Sonne das Morgenlicht in sich hineinzieht, so daß es zum Nichts wird, so soll die Seele in den letzten stillen Grund der Gottheit gezogen werden (a. a. O. S. 513, 510).

Durch diese Bewegung der Seele, die durch Tod zum Leben führt, werden zwei für Eckarts Anthropologie sehr bedeutsame Fakten sichtbar: Erstens, der Mensch erreicht das Ziel seines Daseins nicht als dieses natürliche Wesen. Sein Ziel, die Ein-

heit mit Gott, wächst nicht in geradliniger Entwicklung aus ihm heraus. Seine geistige Existenz ist keine einfache Überhöhung seiner natürlichen Existenz. Vielmehr liegt zwischen beiden Existenzweisen ein völliger Umbruch. Der Mensch, der mit Gott in Kommunikation tritt, ist ein ganz neuer geworden. Er ist, wie Eckart sagt, aus sich herausgegangen. Der Mensch ist hier also ähnlich gesehen, wie später Pascal ihn sah: L'homme passe infiniment l'homme. Er ist das Wesen, das unbegrenzt über sich hinausschreiten soll. Man sieht also deutlich, wie ernst Eckart die Bindung des Menschen an die Grenzen seiner natürlichen Existenz mit ihrem Hang zur Äußerlichkeit, zum Hochmut und zur Ichsucht nimmt. Er hätte sonst nicht an das Eingangstor der neuen Existenz den Tod gestellt. Der Gegensatz von Zeit und Ewigkeit, in den der Mensch gestellt ist, ist ein echter. Scharf heben sich die Konturen der beiden sich gegenüberstehenden Reiche voneinander ab. Ihr Kontrast wird nicht nach dem Vorgang etwa der Methode katholischer Scholastik durch dialektische Denkkonstruktionen künstlich überbrückt. Sie wird nur überwunden durch den kühnen Sprung über den Abgrund des Todes.

Das zweite Faktum aber, welches durch die von uns aufgezeigte Bewegung der Seele sichtbar wird, ist dieses: jene Bewegung, in der die Seele sich selbst opfert und ihr eigenes Leben auslöscht, ist im eigentlichen Sinne Liebe. Wir sahen bereits, wie Eckart in diesem Wort auch das eigentümliche Wesen Gottes erblickte. Nun enthüllt sich uns auch die ganze Bewegung der Seele als Liebe. „Diu sele hat zwene füeze, daz ist verstentnisse unde minne. Und je mere si verstet, je mere si minnet" (Pf. a. a. O. S. 401). Dabei ist zu beachten, daß Liebe für Eckart dem Erkennen übergeordnet ist (Lat. W. V, S. 65, 70, 57f.). Höher steht die Gottesliebe als die Gottesschau. Die Gestalt der Liebe entscheidet über die Gestalt des Menschen. Liebt er einen Stein, so ist er ein Stein, liebt er einen Menschen, so ist er ein Mensch, liebt er Gott, so wird er über sein Menschsein hinaus gebildet in die göttliche Einförmigkeit (Pf. S. 86, 199). Liebe ist so sehr die Urform aller Tugenden des Menschen, daß jede Tugend ohne Liebe zum Laster wird. Im Akt der Liebe geht die Seele aus sich selbst heraus, achtet sie sich selbst nicht. Der Mensch soll nur ein Ziel kennen: Gott lieben. Diese Liebe aber ist erst möglich durch die Liebe, mit der Gott den Menschen liebt. Wie das Auge nur sieht, wenn die Sonne scheint, so kann der Mensch Gott nur lieben, wenn Gott sich ihm zuvor offenbart (a. a. O. S. 536). Wie alle Kreaturen ihr Wesen verlieren würden, wenn man die Liebe Gottes von ihnen nimmt, so auch die Seele. Alle Liebe zur Welt ist auf Eigenliebe gebaut, aber die Liebe zu Gott geht hindurch durch den Tod des Ich. Gott allein soll die Regel menschlicher Liebe sein. Gott in den Menschen lieben, in allen Kreaturen, in allen Dingen, in Armut und Reichtum, in Siechtum und Gesundheit, in Leiden und Freuden — darauf kommt es an. Dann wird das Widerwärtige erwünscht, das Bittere süß, das Schwere leicht (Lat. W. IV, S. 67). Alles kommt darauf an, daß die Liebe ohne das geringste Zweckinteresse ist, daß sie also genau so wie Gottes Liebe verfährt: sunder warumbe. Wer gefragt wird: warum liebst

du Gott? soll antworten: um Gottes willen. Man soll Gott also nicht lieben wegen des Himmelreichs, sondern weil er in sich selbst Güte ist. Wer mit Gott vereint ist, tut alles aus Liebe und fragt nicht warum. Denn allem Göttlichen ist es eigen, daß es für sich selbst und um seiner selbst willen da ist (Lat. W. III, S. 145; IV, S. 22f.). Darum ist nur die Liebe rein, die Gott allein um Gottes willen liebt, „denn minne enhat kein warumbe" (Pf. S. 259). Wer also lieben will, der muß das eigene Selbst auslöschen, „seiner selbst ledig werden".

3.

Wir haben die Grundzüge der Anthropologie Eckarts nunmehr aufgezeigt. Wir haben gesehen, wie die Struktur des wirklichen Menschen bei Eckart eine durchaus gegensätzliche ist. Der wirkliche Mensch gehört mit seinem kreatürlichen Sein der Zeit, mit seinem wesentlichen Sein der Ewigkeit an. Aber ihm ist die Möglichkeit gegeben, diesen Gegensatz zu überwinden, da Gott in dem Grund seiner Seele wohnt. Die Bewegung seiner Seele umfaßt Tiefe und Höhe. Wir haben die Spannung ihrer Pole näher betrachtet. Erst jetzt können wir uns ihrer eigentlichen Spitze zuwenden, also dem Punkt, wo der wirkliche Mensch sich zum wahren Menschen erhebt. Freilich lassen sich wirklicher und wahrer Mensch nicht völlig trennen, wie auch bei Eckart die Grenzlinie beider Formen sich öfters verwischen. Der wirkliche Mensch trägt schon immer den Hinweis zum wahren Menschen in sich, und dieser löst sich nie ganz los von dem wirklichen Sein, dessen Möglichkeit er ist. Wenn wir uns daher nun der Analyse des wahren und d. h. des edlen Menschen zuwenden, so dürfen wir dabei nicht außer Acht lassen, daß wir damit eine Abstraktion vollziehen, die nur eine notwendige Forderung wissenschaftlicher Methodik ist. In Wahrheit ist der wirkliche Mensch in dem edlen gleichsam aufgehoben, wie dieser die Spitze der gewaltigen Flutwelle ist, die von der Dynamik der polaren Spannung des wirklichen Menschen geworfen wird.

Wie in einem Brennpunkt laufen alle Strahlen der Anthropologie Eckarts zusammen in seiner Gestalt des edlen Menschen, des homo nobilis, homo perfectus oder homo interior. Man muß in ihr in der Tat den Kern seiner Lehre sehen. Ihre Grundvoraussetzung liegt in der inneren Loslösung von der Welt. „Die ganze Vollkommenheit des Menschen (tota perfectio hominis) ist also: aller Kreatur entwerden und entblößt sein, sich einförmig verhalten in allem und zu allem, durch Widerwärtiges nicht geknickt, durch Erwünschtes nicht erhoben werden, sich nicht mehr über das eine freuen oder fürchten oder betrüben, als über das andere . . ." (Lat. W. IV, S. 69). In einem ähnlichen Zusammenhang zitiert Eckart die Worte Hugos von St. Viktor: „Weichlich ist noch der, der an der Heimat hängt; stark der, der überall zu Hause ist; vollkommen aber ist nur der, dem die ganze Welt Fremde ist" (a. a. O. II, S. 178). Hier liegt derselbe Sachverhalt vor, der uns bereits früher

als Abgeschiedenheit begegnete. Aber man sieht jetzt noch deutlicher den transzendenten Zug, der sich hier in das Antlitz des vollkommenen Menschen einzeichnet. Er ist uns jetzt durchaus verständlich. Denn die Vollkommenen „schauen auf nichts, was hinter ihnen liegt, auf nichts, was draußen oder zur Seite sie hier und dort umgibt: sie schauen nur auf Gott allein vor ihnen oder über ihnen" (a. a. O. III, S. 192). Gott aber ist, wie wir sahen, in seinem An-sich-sein eine durchaus weltüberlegene Größe. Alles Geschaffene erhält seine Vollkommenheit nur dadurch, daß es sich Gott nähert. „Ein Ding ist aber Gott um so näher, je entfernter es von der Erde ist, die nahezu nichts (prope nihil) ist" (a. a. O. IV, S. 98). Wie Eckart immer von neuem einschärft, daß die Seele sich nicht in die zeitlichen Dinge verliert, so sieht er das erste Kennzeichen des vornehmen Menschen darin, daß er sich über die Welt erhebt und nur das eine Ziel im Auge hat: mit Gott eins zu werden. Wenn das Herz für das Allerhöchste bereit sein will, muß es stehen auf einem bloßen Nichts allem Kreatürlichen gegenüber (Pf. S. 490).

Denn das Edelste, das die Seele leisten mag, ist, daß sie Gott empfängt (a. a. O. S. 68). Je mehr ein Mensch Gott in sich hat, desto weiser, edler und besser ist er. Eckart kennt also Stufen der Vornehmheit, die bestimmt werden von dem Grad der Entfernung von der Welt und der Nähe zu Gott. Die edelsten Kreaturen sind die Engel, da sie alle Leiblichkeit verloren haben. Von den Menschen ist der der edelste, der sich selbst völlig aufgegeben hat und ganz mit Gott eins ist. An der Schwelle des menschlichen Seins, das diesen Grad des Adels erreicht, steht der Tod. Die „alleredelsten Menschen" sind die, für die die Welt tot ist und die selbst der Welt tot sind (a. a. O. S. 480). Sein höchstes Ziel, die völlige Einheit mit Gott, erreicht der edle Mensch nur, wenn auch der letzte Rest des individuellen Ich- und Mensch-Seins ausgelöscht ist. Der adlige Mensch ist der neue Mensch, der seines Wesens ganz entkleidet und in Gottes Ewigkeit völlig überbildet ist, der den Tod bejahend in sein Leben hineingenommen und ihn gerade dadurch überwunden hat. Die Grundstruktur seiner Gestalt wird bestimmt von dem Parador: Tod und gerade darum ewiges Leben.

Auf dieser Spitze der Abgeschiedenheit von Welt und Ich ist selbst der Gegensatz zum äußeren Menschen zum Schweigen gebracht. Darum ist die Grundhaltung des edlen Menschen der letzten und höchsten Wirklichkeit gegenüber das Schweigen. „Wilt du nun vollkommen sin, so klaffe nicht von gote". „Die sullent daz wizzen, daz daz allerbeste ist und alleredelst ist, da man zuo komen mac in disem leben, daz du solt swigen unde laz got da wirken unde sprechen alda" (Pf. S. 7, 24). Wenn die Seele in die Unbegreiflichkeit Gottes selbst gerückt wird, erkennt sie, daß alles Lob hier nur Schweigen sein kann, denn „Gott ist eher ein Schweigen denn ein Sprechen" (Pf. S. 524).

Als unmittelbare Folgerung dieser Feststellungen ergibt sich, daß der edle Mensch gleichzeitig immer auch der demütige Mensch ist. Auch von letzterem heißt es: „Der demütig mentsch und got sind ain und nit zwei." Was Gott wirkt, wirkt auch

er: ein Leben und ein Wesen. Alles vermag Gott. Aber er kann sich dem demütigen Menschen nicht versagen. Wäre der demütige Mensch in der Hölle, Gott müßte zu ihm in die Hölle, und die Hölle würde ihm ein Himmelreich sein" (Deutsche W. II, S. 246; Pf. S. 168, 603). Auch die Demut fordert ein Vernichten des eigenen Selbst. Auch von ihr gilt das Parador: nur wer in der tiefsten Niedrigkeit kriecht, kann hinauffliegen zu den höchsten Höhen der Gottheit, oder umgekehrt: weil eins mit Gott, darum Staub und Asche, Nichts. Darum kann Eckart von dem edlen Menschen sagen: er sei groß ohne Größe (magnus sine magnitudine) wie humilitas quasi via hominis ad deum (Lat. W. IV, S. 79, 75).

Daraus ergibt sich unmittelbar noch eine weitere Folgerung. Der Adel der Seele wird primär nicht geschaffen durch eine Tat des Menschen, vielmehr beruht er auf einem Akt göttlicher Gnade (Pf. a. a. O. S. 480). Gott hat den Adel in die Seele gepflanzt, oder wie der Artikel 21 der vom Papst verurteilten Sätze lautet: Der edle Mensch ist jener eingeborne Gottessohn, den der Vater von Ewigkeit her zeugt. Gott hat die Edelkeit an die Seele gegeben, damit sie sich von den vergänglichen Dingen abwenden kann und zu Gott als ihrem Ursprung zurückkehrt (a. a. O. S. 385, 128). Hier wird ein drittes Parador an dem edlen Menschen sichtbar: er ist frei von jedem Hang an irdischen und vergänglichen Dingen, weil ihm „von gnaden" der Adel in seine Seele gegeben ist. Also: weil von Gott begnadet, darum frei. Der Adel liegt im Menschen wie ein göttlicher Samen. Er kann bedeckt werden und verborgen bleiben, aber nie vertilgt und ausgelöscht werden. Er ist in dem Grund der Seele, in welchem Gott von Ewigkeit her seinen Sohn zeugt, wie ein lebendiger Brunnen. Man kann von außen Erde darauf werfen. Nimmt man die Erde wieder fort, so wird der Brunnen wieder lebendig.

Bei näherer Betrachtung ergibt sich, daß ein innerer Zusammenhang besteht zwischen Adel und Liebe. Von den verschiedenen Entwicklungsstufen des edlen Menschen ist die vierte diejenige, auf welcher der Mensch immer mehr zunimmt und verwurzelt wird in der Liebe. Und auf der höchsten Stufe ist seine Liebe zu Gott so groß geworden, daß er sein eigenes Ich geopfert hat und mit Gott völlig eins geworden ist (Von dem edlen Menschen a. a. O. S. 44). So nennt Eckart die Liebe auch wohl die höchste eingegossene Vollkommenheit (Lat. W. V, S. 65). Ebenso sagt er von der Liebe der Menschen untereinander: „Daz were ein edel leben ... were daz niht ein edel leben, daz ein ieglich were bekeret uf sines nehsten vride als uf sinen eigenen vride unde daz sin minne alse bloz und alse luter und alse abegescheiden si in sich selber, daz er niht enmeinete wan güeti unde got (Pf. S. 61). Und wie Gott liebt „sunder warumbe", so liebt auch der edle Mensch ohne Warum. Die mit ihrem Wirken einen Zweck verfolgen, sind Knechte. Der edle Mensch wirkt, um zu wirken und liebt, um zu lieben. Er will nichts anderes als das, was Gott ist und will. Nichts soll in ihm wirken als ausschließlich Gott. Je mehr sein Leben das Allgemeine umfaßt, um so edler

ist es (a. a. O. S. 279). Das Heraustreten des einzelnen aus der Verschiedenheit der Dinge, aus dem Unterschied von Raum und Zeit, aus der eigenen Diesheit in das Allgemeine bestimmt den Adel des Menschen. Der Höhepunkt liegt in dem Versinken in das unterschiedslose Sein der Gottheit.

Diese unbedingt theozentrische Haltung des edlen Menschen führt dazu, daß in einem besonderen Sinne auch Adel und Ehre eng miteinander verbunden sind. Der edle Mensch will nie seine eigene Ehre oder die Ehren der Welt. Sein Wirken und Handeln wird ausschließlich bestimmt von der Rücksicht auf die Ehre Gottes. Nur wenn der Mensch liebt, nicht um in der Welt geehrt zu werden, sondern allein um der Ehre Gottes willen, ist er ein Sohn Gottes (a. a. O. S. 437). Er muß in allen Dingen Gottes Ehre suchen und weiter nichts. Weltliche Ehre ist nichts wie eine ungerechte Bosheit (a. a. O. S. 483). Man kann sagen, daß für Eckart das Wirken „sunder warumbe" identisch ist mit dem Wirken zur Ehre Gottes (a. a. O. S. 55). Die Menschen, welche Gott ehren, sind aus sich selbst herausgegangen, suchen nicht das Ihre. Gottes Ehre ist ihnen lieber als die eigene Seligkeit. Ihr ganzes Studieren setzen sie darauf, daß Gott ihnen groß werde (Reden der Unterscheidung a. a. O. S. 9).

Die Gestalt des homo nobilis steht im Brennpunkt der Mystik Eckarts und trägt, wie wir nun festgestellt haben, ganz besondere und unvertauschbare Züge. Sie gehört zu den Gestalten, die am nachhaltigsten auf das europäische Geistesleben der Folgezeit gewirkt haben. Deutliche Spuren ihrer Einwirkung lassen sich erkennen bei Luther und Goethe, Hegel und Nietzsche. Und mit Recht hat Alfred Rosenberg neuerdings in dieser Gestalt den repräsentativen Ausdruck für das genuine deutsche Geistesleben überhaupt gefunden. Bei ihren Einwirkungen durch die Jahrhunderte ist die Gestalt des homo nobilis manchen Modifikationen unterworfen worden. Seit Hegel und Nietzsche sind ihre transzendenten und asketischen Züge den Einflüssen stärker das Diesseits betonenden Zeitmächten gewichen. So entstand das Persönlichkeitsideal des autonomen Menschen. Aber unverändert haben sich ihre beiden Grundzüge erhalten: daß der edle Mensch das Gesetz seines Wesens aus dem Ewigen empfängt und nicht aus der Welt des Sichtbaren, und daß sein Leben eine heroisch-tragische Dialektik umschließt, ein Stirb und Werde, eine Bejahung des Todes für ein Leben „sunder warumbe".

Schuld und Tragik in Goethes Faust

Von Paul Husfeldt, Kiel

Warum verzweifelt eigentlich Faust? Warum verzweifelt er immer aufs neue? Wenn dieses nicht das launische Spiel eines unberechenbaren Charakters, sondern auf tiefere Tragik hinweisen soll, so muß eine genaue Untersuchung des großen Fluchs das Wesen dieser Tragik aufdecken, jenes Fluchs, in dem Faust die Ver-

zweiflung seines ganzen Wesens zusammenfaßt. Diesem großen Fluch, der in den Versen 1583 bis 1605 kurz vor dem Teufelspakt gesprochen wird, geht ein Selbstgespräch Fausts voraus: (V. 1547—71), das als Motiv dieses Fluches gelten kann:

„Entbehren sollst du!
Sollst entbehren!
Das ist der ewige Gesang,
Der jedem an die Ohren klingt,
Den, unser ganzes Leben lang,
Uns heiser jede Stunde singt."

Kein Wunsch wird erfüllt, Kritik beschränkt die Schöpfung der eigenen Brust. Auch der Schlaf gibt keine Ruhe. Auch die Religion nicht:

„Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Inneres erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhaßt."

Der Tod im Krieg oder im Tanz ist selig zu preisen:

„O selig der, dem er im Siegesglanze
Die blut'gen Lorbeeren um die Schläfe windet,
Den er, nach rasch durchrastem Tanze
In eines Mädchens Armen findet."

Die Grunderfahrung ist die der Enge. Die Lebensformen erfassen die drängende Fülle des Lebens selbst keineswegs. Die objektiven Gestaltungen des Lebenstriebes in Religion und Wissenschaft und Sitte sind viel zu eng und töten das Leben selbst. Darum lieber Krieg und Tanz. Dies scheint noch in der Linie des Titanismus zu liegen, entspricht aber einer Grundhaltung Goethes, die sich sein ganzes Leben lang nicht änderte, die ihn bis ins höchste Alter hin begleitet hat. Auch durch das Italienerlebnis der ewigen und feststehenden Formen wurde diese Erfahrung Goethes nicht zunichte, daß das Leben in keine endgültige Form passe, sondern ein ewiger Gestaltwandel sei. Das Idealbild des Lebens, in dem die Enge und Nötigung aufgehoben ist, liegt in Goethes Wort von der „geprägten Form, die lebend sich entwickelt". Dies Wort ist zwar später gesprochen (1817), aber es umschließt einen Gehalt, aus dem die ganze faustische Tragik sich entwickeln läßt.

Es ist Geheimnis des Lebens, daß es Form wird, Gestalt. Gestaltwerdung ist auch Menschwerdung. Aber niemals darf Form Selbstzweck sein, immer muß sie sich dem Leben anschmiegen, sich wandeln und ändern, anpassen und ihrerseits Richtung geben zu neuen Strukturveränderungen. Dieses große Geheimnis von Welt und Mensch liegt der neuen Konzeption des Faust zugrunde. Und das Problem der Gestaltwerdung deutet nicht nur rückwärtig die Verzweiflungsszenen

des 1. Teiles, sondern auch den ganzen 2. Teil der Gesamttragödie, vor allem in den Teilen der klassischen Walpurgisnacht. Die Poesie Goethes gestaltet hier naturphilosophische Gedanken; denken wir nur daran, daß die Streitgespräche zwischen Thales und Anaxagoras die Frage des Neptunismus oder Vulkanismus behandeln, d. h. die damals brennende Frage, ob die Formationen der Pflanzen-, Tier- und Menschenwelt sich aus vulkanischen Eruptionen oder aus dem Wasser entwickelt hätten, dann wird klar, daß das Problem der lebenden Gestalt sich durch den ganzen Faust hindurchzieht. Ob Faust nun daran verzweifelt, daß es für das Menschenleben eine solche lebende Form gibt oder ob er sie immer aufs neue sucht, ist vorläufig noch nebensächlich. Es ist im einzelnen nachzuweisen, daß alles einzelne im Faust aus diesem Grundsatz der Form- oder Gestaltwerdung zu deuten ist. Hier liegt die einheitliche „Idee" des ganzen Dramas. Sie ist natur- und geistesphilosophisch zugleich. Genau wie Goethes Erfahrungsstreben sich immer auf Mensch und Natur richtete und ihre innere Einheit suchte.

So hat Goethe beispielsweise Kants im Jahre 1790 erscheinende „Kritik der Urteilskraft" aufgenommen, weil hier Natur und Kunst zusammenrücken, das Wesen des Lebens also nicht mehr in einem strengen Dualismus von Natur und Geist besteht. Und alle seine Schriften zur Naturwissenschaft betreffen dieses Thema.

Der Gedanke der lebenden Form bedeutet für die tragische Situation des Faust, daß Fausts Leben in statu nascendi steht, d. h. daß es sich bei ihm nicht um die Frage einer Normenkollission handelt, sondern um die Frage der Formwerdung überhaupt. Indem die Formen sich als zu eng erweisen, erhebt sich die existentielle Frage: gibt es überhaupt eine Form, in die das quellende und schwellende Leben hineinpaßt? Das ist die tragische Frage und die Idee des Dramas. Es ist ein Abbild der Welt im Werdeprozeß. Die Formen und Normen, nach denen Faust sich richten könnte, sollen erst aus diesem Leben geboren werden. Wie das Meer im 2. Akt des 2. Teil, wie die Wolken am Anfang des 4., mit denen seine Sehnsucht fortzieht, wie die Schlachtreihen im 4. Akt selbst, ist immer ein Wille in Tätigkeit, Gestalt anzunehmen. Die Handlung des ganzen Dramas, der Fortgang von der Exposition bis zum Höhepunkt hin, ist eine ständige Metamorphose, ein ständiges Gestaltwerden und immer wieder Umgestaltetwerden. Man muß sich der naturphilosophischen Begriffswelt Goethes bedienen, wie sie in den „Schriften zur Naturwissenschaft" (Propyläen 11, 420 ff.) gegeben ist, um die tragische Situation im Faust zu beschreiben. Das tun Worte, wie „Evolution", „Struktur", „Organisches", „Epigenesie" usw. So entwickelt sich beispielsweise der Kaiser im 2. Teil des Fausts von einem jungen Lebemann zum Gipfel aller in ihm enthaltenen Möglichkeiten, als er dem aufrührerischen Gegner die persönliche Forderung schickt, um ihn selbst in den Staub zu strecken. Dieses Geschehen vollzieht sich teilweise im Drama selbst und nicht nur in einer angenommenen Zwischenzeit. Daher rührt vielleicht auch das Ermüdende, vor allem in der Buntheit der

Allegorien und naturmythologischen Gestalten. Es kostet nahezu ein Studium der antiken Mythologie, um sich in Goethes Faust durchzufinden. Und alle diese Gestalten sind in Bewegung, haben eine Funktion, bis alles zusammenströmt in der Apotheose des Eros am Schluß des 2. Aktes. Auch die Ereignisse der Geschichte sind in Fluß und werden vorgeführt. Heerscharen rasseln über die Gefilde Spartas. Die germanischen Völkerschaften erhalten ihre Lehen vom Faust. Alles ist Formwerden und Formvergehen. Und Goethe selbst hat die spätere Kritik Vischers vorweggenommen, wenn er sagt, daß es nicht einfach gewesen sei, die Geschichte zweier Jahrtausende zusammenzudrängen. In einem Brief an Schelling bezeichnet sich Goethe selbst einmal als eine Monade. Diese aus der Philosophie Leibniz' stammende Bezeichnung dürfen wir in diesem Zusammenhang der Formwerdung auch für Faust gebrauchen: Faust ist die Hauptmonade, an der die übrigen zu Gestalten zusammenschließen oder sich wieder auflösen.

Die tragische Situation des Faust ist also sehr viel schwerer zu fassen, als etwa in Schillers Dramen. Sie entfaltet sich nicht aus einem Zusammenstoß feststehender Werte oder Ideen. Im Faust geht es vielmehr um die Frage der Formwerdung überhaupt. Ob sich aus dem quellenden Leben selbst lebende Gestalt entwickelt; ob das Leben selbst sich gestalten kann, ohne sich zu verwunden oder zu töten; ob Faust's Lebenstrieb die Form findet, nach der er sich bestimmen kann, weil sie ihn ihrerseits ganz durchdringt und nichts in ihm unterdrückt, das ist die entscheidende Frage.

Aus dieser Voraussetzung ist der große Fluch zu deuten. Die tragische Situation ist die, daß Faust auf seinem Weltgang nichts voraussetzen darf. Denn Formwerdung ist Schöpfung, nicht Flickwerk. Aus der Verzweiflung an der Frage wächst der Entschluß zur völligen Preisgabe alles Gewordenen, ein Überbord mit allem, was nicht reines, fließendes Leben ist. Ein radikaler Bruch mit allem, was sich nur auf seine Geschichtlichkeit beruft, nicht aber sich aus dem Jetzt und Hier begründet.

Goethes Faust ist insoweit das Urbild des Menschen, der sich im Umbruch befindet. Er bricht mit allen Sicherungen ab und fängt neu an. Die Lutherzeit, Goethes eigene Zeit und unsere Gegenwart stehen in solchem Umbruch. Die Reformation und die Goethezeit führten nicht zu dem vollen Erfolg einer Gestaltwerdung unseres Volkslebens. Die Gegenwart steht mitten drin. Nur aus dem Ansatz des radikalen Umbruchs mit dem Gegebenen ist die Faustgestalt lebendig. Nur hieraus behält sie ihre geistesgeschichtliche Verbindungslinie zum protestantischen Durchbruchserlebnis bis zur Gegenwart. Es ist eine ungeheuer gefährliche Situation und ein Frevelwort, wie Faust am Schluß des ganzen Dramas selbst sagt: „Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte". Dies ist das Furchtbare an der faustischen Situation und es wird in der Faustliteratur nur allzuoft verharmlost. So beginnt Fausts Weltfahrt:

„So fluche ich allem, was die Seele
Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt
Und sie in diese Trauerhöhle
Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt!
Verflucht voraus die hohe Meinung,
Womit der Geist sich selbst umfängt!
Verflucht das Blenden der Erscheinung,
Die sich an unsre Sinne drängt! . . .
Fluch sei dem Balsamsaft der Trauben!
Fluch jener höchsten Liebeshuld!
Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben,
Und Fluch vor allen der Geduld!"

Und Mephistopheles gibt freudig die Bestätigung dieses Fluches:

Glaub' unsereinem, dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht! . . .
Uns hat er in die Finsternis gebracht,
Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

Tag und Nacht werden also nicht zur Form der Ganzheit. Nur Stückwerk das Leben, keine Ganzheit, keine lebende Form. Das völlige Erlebnis lebender Form, die Einheit von Augenblick und Dauer, Natur und Geist, Sinnlichkeit und Vernunft gibt es nicht. Denn nichts Geformtes ist imstande, die Lebenssehnsucht des Menschen zu erfüllen. Es gibt keinen Logos, der den Bios voll durchdringen könnte, es gibt keinen Staat, der seinen Bürgern, keine Kirche, die ihren Gläubigen die Form bieten könnte, die ihr Leben umfaßt. Also, Mephistopheles sagt es grinsend: Es gibt keine geprägte Form. Und indem sich Faust mit dieser radikalen These vanitas, vanitum vanitas bewußt durch Pakt verbindet, nimmt er die Möglichkeit von Untergang und Sinnlosigkeit bewußt in seinem Willen auf. Das ist die Tragik im Faust. Faust handelt jetzt im vollen Bewußtsein der Willkür seines Handelns angesichts der möglichen Sinnlosigkeit alles Handelns, das ist die Wikingerfahrt durch die Welt: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt, juchhe!" Es ist ein grimmiger Jubelruf, der hier ertönt, nordisch-lutherisch. Wie in Hebbels Nibelungen König Gunther weiß, daß Hagen ihm den Untergang bringen wird . . . und sich umdreht und ihm das sagt: „Sie sagen, du seiest unser Tod. . ." und einen Augenblick verharrt und ihm dann auf die Schulter schlägt: „So komm nur, Tod". Das ist der Sprung ins Nichts, oder ins All. Er geschieht ohne vorheriges Schielen nach dem Jenseits: „Das Drüben kann mich wenig kümmern"; wie Faust noch am Schluß sagen wird: „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt." Da leuchtet kein Licht aus dem Dunkel. Da spricht der Mensch nur das eine Wort, das auch schon im Fragment steht: „Allein, ich will."

Es ist falsch, aus Faust einen Knecht Gottes zu machen. Man darf keineswegs den Teufelspakt vom Prolog her auslegen. Der Herr nennt Faust wohl seinen Knecht, aber Faust weiß das nicht. Der Wille Gottes liegt völlig außer ihm, im Mysterium:

Der über allen Welten thront,
Er kann nach außen nichts bewegen.

Fluch auch dem Glauben, der Hoffnung und der Geduld.

Es ist falsch, das Wort von den zwei Seelen so aufzufassen, als sei die eine Seele immer mit Gott verbunden und könne gar nicht aus dem Gottesbezug herausfallen. Das mag sein. Von Gott aus gesehen. Aber Faust selbst weiß auch das nicht. Nur weil er nicht weiß, ob lebende Gestalt wird und am Ende seiner Weltfahrt steht, nur weil er keine Ahnung davon hat, ist sein Wille tragisch. Die Stimmen des Chors nach dem Fluche Fausts mahnen:

Weh! Weh! Du hast sie zerstört,
Die schöne Welt, . . .
Baue sie wieder,
In deinem Busen baue sie auf!

Aber Faust weiß das nicht, ob sie sich in seinem Busen neu bauen lassen wird. Er rechnet mit Untergang und nichts. Was sein Wille jetzt einzig und allein noch braucht, ist nicht die sichere Aussicht, daß Form wird, sondern nur die Gelegenheit, daß Form werden kann. Das ist der Sinn des Paktes: Schafft mir nur Leben, daß es mir zum Schicksal werde. Es ist die Entsprechung zu dem Überbordwerfen aller Werte. Faust will nur nacktes Leben haben:

Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!

Zwischen Wille und Schicksal gibt es kein vermittelndes Band durch Formwerte mehr. Faust verschreibt sich dem Augenblick, d. h. nur so kommt man an das Leben selbst heran, unvermittelt durch das Denken:

Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.

Vorbehaltlos also muß man ans Leben heran. Es muß tatsächlich der Augenblick das letzte sein, denn das Leben selbst vollzieht sich nur in Augenblicken. Und nur, wenn man in keinem Augenblick durch irgendeinen Wert verharrt, kommt man an das Leben selbst heran. Kein Augenblick darf also dauernden Wert haben. Das ist die tiefste Tragik des Lebenssuchers. Er muß wirklich einen Pakt mit dem Teufel schließen. Sonst ist es eben nicht das Leben selbst, das seinem Willen begegnet, sondern etwas Vermitteltes, nicht Erlebtes, sondern etwas Historisches, also Gewordenes, und nicht das Werden selbst. So muß also Faust auch Vernunft und Wissenschaft zum Teufel jagen, um an das reine Augenblickserlebnis des Lebens selbst heranzukommen. Daraus ergibt sich die tragische Situation des Paktabschlusses. Faust und Mephistopheles vertauschen geradezu die Rollen. Um an das nackte Leben heranzukommen, muß Faust alles dem Teufel verschreiben. Verharrt er im Augenblick, so würde das ein Zeichen dafür sein, daß er das Leben selbst verfehlen kann, daß er wieder in einer Form steht, die dem lebendigen

Augenblick nicht gemäß ist. Es darf nur das Leben selbst sein, das über den Augenblick hinaus Gestalt gewinnt, und daran muß der menschliche Verstand zweifeln. Fausts Wagnis auf das Schicksal hin geschieht also gegen die Logik, als ein Dennoch. Er muß das Leben einsetzen, um das Leben zu gewinnen. Er kann es aber auch verlieren, ja, er muß es eigentlich verlieren. Denn er muß ja gerade wetten, daß es über den Augenblick hinaus nichts gibt. Wenn sich daraus denn doch Gestaltwerdung ergeben sollte, *so ist das keineswegs aus irgend einer Richtung des faustischen Strebens selbst zu erklären*. Das ist die besondere Schwierigkeit dieser tragischen Situation: Faust muß gerade darauf wetten, daß dem keine Gestalt zugrunde liegt, daß der Augenblick, der sich vollziehende lebendige Augenblick ganz inkommensurabel sei. Sonst hätte er doch versteckte, dogmatische Vorbehalte. Sein Wille kann also keine Wertverwirklichung erstreben. Sein Wille kann also nur *streben*, hat aber keine Richtung des Strebens, *keine Richtung auf irgend einen Wert hin*. Die Position Nietzsches ist damit vorgedeutet. Der Wille vor allen moralischen oder logischen Ordnungen, der Wille jenseits von Gut und Böse. Es ist die gleiche Position wie beim radikalen Christen, bei Kierkegaard. Die ungeheure Tiefe dieses tragischen Ansatzes liegt darin, daß Faust selbst seine Position kennt. Er handelt nicht mehr, wie im Titanismus aus blinder Leidenschaft, von Gefühlen übermannt. Nein, bewußte Aufnahme des Nichts jenseits des Augenblickes. Bewußte Aufnahme des Untergangs, um frei von allen Voraussetzungen, ans Leben selbst heranzukommen.

Faust verwirft also „Vernunft und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft" und gibt sich dem Leben selbst hin. Er will es erleben. Er will das Erlebnis im Sinne einer *unmittelbaren* Beteiligung am Lebensprozeß selbst. Faust will vom Leben ergriffen werden, ohne irgendwelche anderen Voraussetzungen an es heranzutragen. Er will sich dem Leben ausliefern, geschehe, was mag. Aus der Lebensaktion selbst, nicht aus dem Bewußtsein will er leben. Er will das unbewußte Leben selbst erleben, und die Stufe des Bewußtseins gleichsam überspringen oder ausschalten, weil diese immer Verengung oder Störung im Gefolge hat. Wenn überhaupt, so kann sich lebende Gestalt nur aus den unbewußten Vorgängen des Lebensprozesses selbst bilden. Nur in diesen Gründen und Tiefen der unbewußt reinen Lebensvorgänge selbst kann die innere Notwendigkeit zur Form liegen, wenn eine solche überhaupt gegeben ist. Die tragische Situation des Faust bestimmt sich also nicht nur aus der Ungewißheit der Formwerdung, sondern aus der Erwägung heraus, daß der mögliche Grund einer Formwerdung selbst dem bewußten Zugriff des Menschen gänzlich entzogen ist.

Damit kommen wir auf die hohe Bedeutung des Unbewußten für das Leben des Menschen überhaupt, besonders für die Tragik des Faust. Goethe selbst hat sie außerordentlich hoch bewertet. Er spricht einmal davon an Schiller April 1801: „Ich glaube, daß alles, was das Genie hervorbringt, d. h., als Genie hervorbringt, unbewußt geschähe." Und der Philosoph, mit dem Goethe sich in den Jahren der Umarbeitung des Fausts freundschaftlichst beschäftigte, *Schelling*,

kann geradezu als Wiederentdecker der Bedeutung des Unbewußten für die Philosophie und das Leben des Menschen bezeichnet werden. (Einleitung in die Werke, hrsg. O. Weiß. Auswahl-Bd. I.)

Goethe hat diesen Philosophen auf Schillers Rat 1798 nach Jena geholt. Er hat, den Tagebucheintragungen der folgenden Jahre zufolge, sich aufs engste mit dessen Natur- und Transzendentalphilosophie beschäftigt und ihm am 19. 4. 1800 geschrieben: „Ich habe mich wie eine Monade zurückgezogen und nur hier und dorthin einen Zug verspürt. Zu ihrer Lehre ist er entschieden. Ich wünsche eine völlige Vereinigung, die ich durch das Studium Ihrer Schriften, noch lieber durch Ihren persönlichen Umgang zu bewirken hoffe." Schelling ist mit Schiller am Neujahrsabend 1801 bei ihm. Sein Name wird häufig erwähnt und kann immer dann vorausgesetzt werden, wenn Goethe schreibt, daß ein Doktor Niethammer aus Jena mit ihm Philosophie getrieben habe. Und das geschieht in diesen Jahren häufiger als zu irgend einer anderen Zeit in Goethes Leben. In Schellings Philosophie, die auf der Voraussetzung beruht, daß Natur und Geist nur aufeinander einwirken können, weil bei beiden der gleiche unbewußte Wille wirkt, die gleiche unbewußte Tätigkeit, findet Goethe sich selbst wieder, d. h. seine eigene Erfahrung von der letztlichen Identität von Natur und Geist dem unbewußt wirkenden Lebensprozeß selbst. Nach Schelling und Goethe ist der Mensch selbst ein Glied jenes unaufhörlichen Prozesses, als welcher die Natur sich darstellt. Auch das Bewußtsein des Menschen ist keinesfalls, wie in der bisherigen Bewußtseinsphilosophie, ein fester dogmatisch feststehender Ausgangspunkt; der Mensch selbst, sein Selbstbewußtsein ist Tätigkeit, steht in jenem unbewußten Prozeß, aus dem sich das Leben bildet. Auch das Ich des Menschen muß sich in jedem Augenblick neu bilden. So schreibt Goethe in dem Paralipomena zum Jahre 1797 (Propyläen 13, 440 ff.), in einem kleinen Schema, daß er sich zur Transzendentalphilosophie Schellings angefertigt hat: „Das Ich will sich des bewußtlosen Produzierens bewußt. Wie ist zwischen dem freien Selbstbestimmen und der Natur (als Objekt) eine Übereinstimmung möglich? Schicksal. Vorsehung. Religion."

Hier liegt nun der eigentliche Grund dafür, warum Goethe gegen seine sonstige Gewohnheit Schelling gegenüber aus seiner Zurückhaltung von philosophischen Fragen heraustrat und sogar einmal an Schiller schrieb: „An Faust . . . nur schwache Fortschritte. Da aber die Philosophen auf diese Arbeit neugierig sind, habe ich mich freilich zusammenzunehmen." (Vom 18. 3. 1801.) Es ist diese scherzhafte Bemerkung aus der gleichen Voraussetzung erwachsen, wie jenes berühmte Wort an Jakobi: „Philosophie darf nicht trennen, sondern verbinden, d. h. unsere ursprüngliche Empfindung erhöhen, als seien wir mit der Natur eins. (Vom 23. 11. 01.)

Das geht letztlich zurück auf das platonische Weltbild. *Die ganze Natur strebt aus der Vielfalt der Erscheinungen in eine ursprüngliche Einheit zurückzukehren.* Dasselbe ist in der Naturphilosophie des Schellingsschülers Steffen zu finden. Auch Carus lehrt in seinen „Vorlesungen über Psychologie", Wintersemester 1829 in Dresden aus diesem Ansatz heraus, den er auch seinen Faustvorlesungen zugrundelegt. Der Erklärungsgrund für alles Streben liegt also darin, daß es immer ein *unbewußtes Streben zur Einheit ist, wie Goethes ganze Weltanschauung.* Es ist im großen gesehen, eine leidenschaftliche Hinwendung zu etwas, das als innere Nötigung wirkt. Schicksalhaft, wie bei Platon durch die Schau des Schönen, streben alle Lebewesen zur Vereinigung zu jener Einheit hin, deren Ahnung unbewußt in ihnen alle Lebensbewegung hervorruft. Das ist der platonische Eros, das blinde Streben aus einem vorgegebenen, in den Tiefen des Unbewußten ruhenden Ergriffensein. Dies ist z. B. in der Gestalt des Homunculus das Schicksal des Menschen und koste es ihm das Leben. Die Aufopferung des Homunculus, des künstlichen Menschleins, am Ende des 2. Aktes des 2. Teils, ist an jenem unwiderstehlichen Trieb nach Vereinigung zu erklären. Dieser aber entspringt der durch alle Lebewesen wirkenden Eroskraft, der Liebeskraft, die alle Lebensvorgänge bewirkt; alles fühlt sich als Teil und möchte zur Einheit zurück und zur Ganzheit. Die ganze Lebensbewegung tritt unter dieses großartige Bild. Dies ist es auch, was Goethe bei Schelling fand. Was unbewußt durch den Willen den Menschen wirkt, ist nur aus einem kos-

nischen Gesamtbild zu erklären. So sagt Schelling in seiner Transzendentalphilosophie (S. 269):[1] „Denn wie keine Aufopferung möglich ist, ohne die Überzeugung, daß die Gattung, zu der man gehört, nie aufhören könne, fortzuschreiten, wie ist denn diese Überzeugung möglich, wenn sie einzig und allein auf Freiheit gebaut ist? . . . Es muß etwas sein, das höher ist denn menschliche Freiheit." Und an einer anderen Stelle sagt er: „. . . Was aber das endliche Resultat seiner Handlungen betrifft, abhängig sei von einer Notwendigkeit, die über ihm ist. . ." Und weiter sagt Schelling, daß von der tragischen Kunst ein solches Eingreifen einer verborgenen Notwendigkeit vorausgesetzt würde; aber auch im Wirken und Handeln überhaupt. Denn ohne sie würde kein, um die Folgen ganz unbekümmerter Mut zum Handeln ein menschliches Gemüt begeistern können (269). Goethe sagt hierüber Februar 1798 in einem Brief (Briefw. 3, 54): „Die Natur ist nur deswegen so undurchdringlich, weil sie nicht ein Mensch begreifen kann, obwohl die ganze Menschheit sie wohl begreifen könnte." Und am 5. Mai 1798: „Fast alle Axiome beruhen auf Individualeinflüssen. Deswegen erkennen nur sämtliche Menschen die Natur und nur sämtliche Menschen leben die Menschheit."

Das platonische Weltbild in seinem unbewußten, schicksalhaften und unwiderstehlichen Drang nach Vereinigung blickt hier durch. Nach Goethe und Schelling ist die innere, unbewußt wirkende Notwendigkeit der entscheidende Faktor des Handelns überhaupt. Schicksal nennt Goethe es, genau wie Schelling diesen (außerphilosophischen) Begriff zuläßt, oder auch Vorsehung (siehe oben), Vereinigung, Verbindung, das ist das Zauberwort in Goethes Weltanschauung, genau wie das Wort von der prästabilierten Harmonie bei Schelling. Dies wirkt auch durch Faust. Das Erosstreben nach Vereinigung mit der Lebensganzheit. Aber gerade dieses bringt ihn in die tragische Situation. Denn durch die Heftigkeit dieses Strebens fällt er gerade aus jener Lebensbewegung heraus, in der sich die Ganzheit des Lebens entfaltet. Und das ist die Bewegung der Dialektik, in der sich die Gegensatzpaare Geist und Natur, Wille und Bewußtsein unaufhörlich aufeinander zu- und voneinander fortbewegen. Goethe selbst spricht diese dialektische Selbstentfaltung des Lebens als Ganzheit, seinem eigenen ganzheitlichen Denken zufolge im Brief an Jakobi vom 23. November 1801 aus. Er spricht dort von der Lebensbewegung der Synkrisis und Diakrisis, in der alles Geschehen verläuft. „Dieses" (d. h. das ursprüngliche Empfinden, als seien wir mit der Natur eins) „soll sie", d. h. die Philosophie, „in ein tiefes, ruhiges Anschauen verwandeln, in dessen immerwährender Synkrisis und Diakrisis wir ein göttliches Leben führen, wenn es uns erlaubt ist." Das Entscheidende hieran ist, daß die beiden Pole niemals in einen ausschließenden Gegensatz treten. Denn beide sind Teile derselben Lebensganzheit und gehören zu jener prästabilierten Harmonie, nach der doch alles Streben sich wendet, weil es von ihr ausgeht.

Goethe setzte aber den Nachsatz hinzu: „. . . wenn es uns erlaubt ist . . .", macht also einen Vorbehalt. Und dieser Vorbehalt läßt sich auf die tragische Situation Fausts beziehen. Denn gerade aus dem unwiderstehlichen und unbewußten Streben nach Vereinigung wird Faust wieder eng und einseitig. Gerade, weil er mit allen seinen Kräften zur Ganzheit getrieben wird, verfehlt er die dialektisch-

[1] Schelling, Werke. Auswahl, Hrsg. O. Weiß. Bd. II.

rhythmische Bewegung des Lebens selbst. Er verletzt das Leben, indem er es mit allen seinen Kräften erfassen will. Denn aus der beschränkenden Wirkung der Geistesfesseln fällt er jetzt in die ebenso beschränkende Wirkung des blinden Willens. Die Tat beschränkt gegenüber der Wirksamkeit des Geistes, sagt Goethe einmal selbst. Und indem Faust allem flucht, was ihm am reinen Leben hindert, indem er sich auf das bloße Leben wirft, gegen alle hemmenden Fesseln, wird ihm dieses Leben geradezu eng. Denn er verabsolutiert mit dem Ausschluß des Geisthaften und Denkerischen aus dem bloßen Lebensvollzug des Augenblicks die beiden Gegensätze und verwandelt sie, die doch Teile einer Lebensganzheit und nur deren Ausfaltungen sind, in absolute, starre sich ausschließende Gegensätze. Er verfehlt damit den Rhythmus des Lebens und verletzt das Leben selbst. Es ist der absolute Dualismus von Natur und Geist im kantischen Sinne, der hier mit umgekehrten Vorzeichen neu errichtet wird. Und wiederum quittiert Mephistopheles diese Tatsache:

Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft, . . .
So hab' ich dich schon unbedingt . . . -
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn!

Nach diesen grundlegenden Erörterungen läßt sich nunmehr die Aufgabe bestimmen. Es ist der Nachweis zu erbringen, daß Tragik und Schuld im Faust aus der Selbstentfaltung der Lebensganzheit hervorgehen, deren dialektisch getrennte Teile sich aufeinander zu- und fortbewegen und in dieser Bewegung das unbewußte Streben des Menschen schicksalhaft beeinflussen. Es wird zunächst die Frage der Tragik allgemein und darauf die Schuldfrage im besonderen behandelt.

Die Wirkung des unbewußten und unwiderstehlichen Strebens im faustischen Willen ist eine doppelte: sie ist beseligend und zerstörend zugleich. Immer aber ist seine Gesamtwirkung auf den Menschen die, daß es ihn aus der rein bürgerlichen Verfestigung seiner Lebensverhältnisse herausreißt. Der gemeinsame Nenner beider Wirkungsweisen ist am besten mit dem Begriff der Unruhe umschrieben. Es ist die inquietas, das cor inquietum, die Unruhe des Herzens aus seiner Berührung mit dem unbewußt Schicksalhaften, die hier gemeint ist. Sie ist nordisch und lutherisch zugleich. Goethe selbst schreibt, daß er seinen nordischen Faust für ein nordisches Publikum fertiggestellt hat. Und die geistesgeschichtliche Linie zur Reformation liegt im Gegenstand selbst, wird aber durch identitätsphilosophischen und dialektischen Ansatz aufgenommen und weitergeführt.

Es ist das tragische Schicksal des nordischen Menschen vor allem, unruhig zu sein. Ungeborgenheit, Heimatlosigkeit könnte man es auch nennen. Es ist geradezu eine Philosophie des Un-, die hier auftaucht: „Bin ich der Flüchtling nicht, der Unbehauste, der Unmensch, ohne Zweck und Ruh. . . ." So spricht Faust selbst. Die festen Konturen des Lebens lösen sich, werden schwankend und wankend und ent-

falten aus sich beides: himmelhohe Entzückung und tiefste Schauer der Furcht. In der Gretchentragödie ist dies alles gegeben. Das berühmte Religionsgespräch stellt sich als eine einzige Erhebung des Gefühls dar. Wie die Gottesbezeichnungen der alten Theologie, erhebt sich die Anbetung aus der Unruhe der Seele, aus dem Un-: Unfaßbar, unbegrenzbar, unendlich ist das Absolute:

„Nenn es dann, wie du willst . . .
Gefühl ist alles." —

Und diese gleiche Entschränkung wird zur furchtbaren Gefahr der Auflösung. Da Faust alle Grenzen verflucht hat, bannt er die Gefahr auch nicht. Das dialektische Verhältnis des Lebens aber schwingt nur rhythmisch aus dem Erlebnis der Grenze, der Begrenzung. Es ist dabei ganz gleichgültig, daß es hier die katholische Kirche ist, die vom kultischen Grenzerlebnis aus das dialektische Verhältnis des Lebens andeutet. Denn auf die historische Form der Grenze kommt es hierbei nicht an. Wenn auch die Form dieser Begrenzung für Faust selbst nicht gilt, so ist doch immer die eine Seite des Lebens grundsätzlich Ordnungsmacht. Faust verletzt also in Gretchen das Leben selbst, nicht irgend eine zufällige und historische Ordnungsform. Es kommt bei der Schuld Fausts Gretchen gegenüber gar nicht darauf an, welches die Ordnung ist, die er verletzt, sei es auch eine solche, die nach unseren Begriffen erstarrt und überholt ist. Faust verletzt das Leben selbst, indem er die eine Seite desselben verabsolutiert. Seine Ungeborgenheit wird in der Szene „Wald und Höhle" geradezu Hilflosigkeit. Er erscheint hier in aller seiner Untergangsbereitschaft hilfloser als das kleine Gretchen:

Sie, ihren Frieden mußt ich untergraben!
Du, Hölle, mußtest dieses Opfer haben!
Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen!
Was muß geschehn, mag's gleich geschehn! . . .

Aus der Tiefe und dem Schmerz dieser furchtbaren Lebenserfahrung bleibt Faust der tragische Held und kein gemeiner Verbrecher. Während aber über dem Untergang Gretchens nach den furchtbaren Klängen des dies irae — dies illa, nach diesen Posaunen des jüngsten Gerichts und der Lebensangst, die wunderbare Stimme von oben ertönt: „Sie ist gerettet," erklingt für Faust noch keine solche Stimme. Gretchen hat beide Pole der Lebensdialektik ausgeschwungen. Und das, trotz der unzulänglichen Ordnungen, in denen es geschah, doch mit der ganzen Tiefe und Wucht des Lebens überhaupt. Denn es ist gleichgültig, an welchen Ordnungen und Verhältnissen das Leben sich symbolisiert. Faust dagegen bleibt in der tiefen Tragik seines einseitigen, absoluten Lebenswillens, der sich gerade hier in der vollen Hilflosigkeit seiner undialektischen, damit also geradezu unlebendigen Verengung offenbart. Gerade das übermäßige Lebensgefühl erstickte hier und wurde Verzweiflung. Der reine Bios versank vor dem Logos und rechtfertigte darin sogar die alte erstarrte Ordnung. An dem Exzeß des fausti-

schen Strebens konnte sich sogar die überlebte Ordnung als Herr fühlen und die unsterbliche Seele ihres Opfers dem Herrn der Welt zu Füßen legen.

Ein anderes Beispiel für die doppelte Wirkung der Ungeborgenheit aus dem unbewußten Streben bietet Fausts Gang zu den Müttern:

Kein Weg! ins Unbetretene,
Nicht zu Betretende;
Ein Weg ins Unerbetene,
Nicht zu Erbittende. . .

Das ist die Angst aus dem Ungegebenen, Ungegenständlichen. Alles menschliche Schöpfertum kennt diese Angst. Hier liegt der psychologische Erklärungsgrund für die tiefe Furcht des großen Menschen, für die Reizbarkeit der Tassogestalt. Hier steigt das tragische Formproblem des Lebens auf und wirft gerade den produktiven Menschen in den Schauder hinein:

Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.

Der tragische Mensch muß das Nichts erdulden, die schweigende Stille des Unbewußten, die öde Leere des Ungegebenen. Schrecklich ist das, aber groß ist es auch, genau, wie es für den Lutherglauben der Deus absconditus ist. Der Schauer, den Martin Luther spürte und der dem ganzen reformatorischen Erlebnis zugrunde lag, der Schauer aus dem Schweigen des Ungegebenen ist „der Menschheit bestes Teil", denn er führt zum tiefsten Wagnis auf das Schicksal hin: „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden."

Es war schon bei der kurzen Darstellung der Gretchentragödie ersichtlich, daß gerade die Schau des Schönen selbst zur Ursache der tragischen Verwirrung und des Untergangs werden kann. Dies kommt weit stärker noch zum Ausdruck nach der Gewinnung der Helena auf dem Gang zu den Müttern. Denn nicht nur dieser Gang zu den Müttern selbst erfüllt die Seele mit Schauder vor dem Ungeheuern, Unbewußten, sondern auch der Anblick des Schönen selbst. Die schöne Form löst jenes unwiderstehliche Streben zur Ganzheit aus und wirkt damit genau so schicksalhaft auf den Menschen. Die dialektische Entfaltung des Absoluten bewirkt auch hier die Ungeborgenheit. Als Faust die Helena endlich sieht, ruft er aus:

Du bists, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

Schönheit, Hingebung, Auflösung, Wahnsinn. Die tragische Situation entfaltet sich aus dem Wesen der lebenden Gestalt selbst. In der Schönheit steckt viel Auflösendes, Verzehrendes, der Tod. So lag auch für Goethe in der Schönheit Schicksal, wie für alle Deutschen, die ihr Herz nach Süden treibt, nach dem klassischen Land. Er sagt einmal zu Schiller, daß ihm der Anblick des Schönen die Tränen in die Augen treiben könne. Er hat die Qual der Schönheit, ihren ver-

borgenen Schmerz tief empfunden, ihre Trauer und Schwermut, ihre Melancholie und bodenlose Sehnsucht. Er hat gespürt, wie weh Schönheit tun kann. Vor den symbolischen Bildern Philipp Otto Runges geschah es, daß er mit feuchten Augen den Sinn der ins Unendliche verlaufenden Arabesken nachempfand, so, wie er sie in den Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians verstand. Goethe selbst, dessen „Helena" als klassisch-romantische Phantasmagorie erschien, hat sich immer zur Form zwingen müssen. Im Verzicht stellte sich ihm der dialektische Ausgleich des Lebens wieder her. Im Verzicht auf die Lust an der Selbstentäußerung, auf das Gewährenlassen der zentrifugalen Kräfte des Unbewußten, auf die Lockerung der Selbsthingabe und Aufgabe, auf das Sich-Verschenken, wie es bei der romantischen Bewegung durchbrach. Goethe verbot sich selbst das, was in Novalis, Tieck oder Brentano vorherrscht. Er stand nicht verständnislos beiseite, sondern es war ein Nichtwollen, gerade weil die Gefahr für ihn selbst so groß war. Diese Gefahr der tragischen Situation in der ständigen Selbstentäußerung, der Todessehnsucht (Novalis) ist ebenso groß als die der Formerstarrung auf der anderen Seite. Hier liegt ein weiterer Aufschluß über das Wort von den „glühenden Leidenschaften" der Paktszene; in den Romanen der Romantiker ist diese Gefahr greifbar. Die „Lucinde" von Friedrich Schlegel, der „Godwin" des Brentano, der „Florentin" der Dorothea sind Beispiele.

Die vielen Stellen des Dramas, an denen der tragische Wille zum Untergang, die Freude am Sichverschenken und Sichverschleudern zum Ausdruck kommt, münden alle in der Gestalt des Euphorion, des Sohnes von Faust und Helena:

Und hört ihr donnern auf dem Meere?
Dort widerdonnern Tal um Tal,
In Staub und Welle Heer dem Heere,
In Drang um Drang zu Schmerz und Qual. –
Und der Tod
Ist Gebot,
Das versteht sich nun einmal.

Es ist nicht Hybris oder Maßlosigkeit allein, sondern der tragische Charakter der Lebensganzheit selbst. Es sind die unheimlich-tödlichen und auflösenden Tendenzen des Schönen, die zur psychophysischen Nötigung führen, zu einer Todeslust, der kein äußeres Machtgebot Einhalt gebieten kann. So kniet Lynkeus, der Turmwächter, der über dem Anblick der herannahenden Helena alles Pflichtmäßige vergißt:

Laß mich knien, laß mich schauen,
Laß mich sterben, laß mich leben,
Denn schon bin ich hingegeben
Dieser gottgegebnen Frauen.

So erscheinen dem alten und weisen Nereus, dem Vater der schönen Galathee, die Menschen überhaupt als ratlos, gerade angesichts der Schönheit. Denn es war die Schönheit Helenas, aus welcher der furchtbare trojanische Krieg entbrannte; gegen Nereus' Rat:

Was Rat? Hat Rat bei Menschen je gegolten?
Ein kluges Wort erstarrt im harten Ohr.
So oft auch Tat sich grimmig selbst gescholten,
Bleibt doch das Volk selbstwillig wie zuvor.

Die Ratlosigkeit der Menschen gegenüber Lebenskunst und -form wird mit all ihren zerstörenden Wirkungen auch im „Wilhelm Meister" behandelt, dem Roman der Lebenskunst. Der Abbé, eine Art weiser Chiron, spricht es ähnlich wie Nereus aus: „Weil die Menschen sich in ihrem Wesen selbst keine Form geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit ja alles loser und lockerer Stoff wird, wozu sie auch gehören." Das führt dann zur Relativität des Schönen. Alles wird relativ, bis auf Abgeschmacktheit und Unsinn. Das Ganze bedeutet nach den Worten des Abbés, daß die Form vom Menschen auf den Effekt reduziert werde. Hier führt die Linie zu Mephistopheles, der auch das Schöne nur als Effekt verstehen kann, als Wirkung des Augenblicks, die in Faust nur Ekel und Überdruß erzeugt. Schon deswegen wird und kann Mephistopheles die Wette niemals gewinnen, denn alle seine Effektwirkungen münden in Vernichtung ein: „Denn auf Vernichtung geht's hinaus." Die Namen der drei gewaltigen Gesellen, Raufebold, Habebald und Haltefest mögen hier genügen.

Das dialektische Gegenstück zu dieser Ratlosigkeit und Effekthascherei wäre die ruhige Schau des zuständlich Schönen. Auch sie ist im Drama gegeben. Aus Traum, Ahnung und Mythos steigen die Urbilder des Schönen auf im Sinne der platonischen Idee. Im Bilde von Traum, Natur und Mythos steigt das auf, was am Schluß der klassischen Walpurgisnacht in einen herrlichen Päan auf Eros ausklingen wird. Zweimal steigt vor Fausts innerem Blick die Ledaszene auf, zuerst im Traum, dann als eine Art Vision am oberen Peneios. Am Schluß der klassischen Walpurgisnacht tritt die ganze Natur unter die Wirkung des platonischen Eros als Formprinzip und leuchtet in einem herrlichen, festlichen Bilde auf:

Welch feuriges Wunder verklärt uns die Wellen?
Die gegeneinander sich funkelnd zerschellen?
So leuchtet's und schwanket und hellet hinein:
Die Körper, sie glühen auf nächtlicher Bahn,
Und ringsum ist alles von Feuer umronnen;
So herrsche denn Eros, der alles begonnen!

Aber auch auf diese Synkrisis folgt die Diakrisis. Auch die Liebe zum Schönen steht in der Dialektik. Es gibt keine Flucht aus der Wirklichkeit in den Traum oder in den Mythos. Nur einmal im Jahre geschieht dies Meeresfest, da Galathee zu ihrem Vater Nereus kommt, für einen flüchtigen Augenblick nur. Kaum, daß er Zeit hat zu rufen: „Du bist es mein Liebchen!" und Galathee antwortet: „O Vater! das Glück!" — Dann ist es vorbei. Und der alte Nereus steht allein:

Vorüber schon, sie ziehen vorüber,
In kreisenden Schwunges Bewegung;
Was kümmert sie die innre, herzliche Regung!

Der Schmerz der Schönheit klingt hier auf. Das ewige Vorbei. Und genau so, wie Nereus, warnt Proteus vor Menschwerdung und Bewußtsein überhaupt:

Das Erdetreiben, wie's auch sei,
Ist immer doch nur Plackerei.

So wenig das Leben nur Effekthascherei, Ratlosigkeit und Zerstörung ist, so wenig ist doch auch das Schöne in ihm zuständlich greifbar zu haben oder zu besitzen. Gerade dieses macht ja so oft die Ratlosigkeit und Schuld aus, daß die Menschen das besitzen wollen, was sich nicht ergreifen läßt. So läßt sich das unmutige Wort des Proteus verstehen:

Denn bist du erst ein Mensch geworden,
Dann ist es völlig aus mit dir.

So steht der Mensch in der tragischen Situation. Auf der einen Seite Ratlosigkeit, Effekthascherei, Mord und Brand, auf der anderen die Zeitlosigkeit des ungreifbar schönen Bildes. Beide Seiten bewegen sich aufeinander zu und wirken schicksalhaft durch das unbewußte Streben des Menschen aufeinander ein. Auch Mythos und Dichtung sind keine Flucht aus der Wirklichkeit. Aber sie stehen immer in Gefahr, es zu werden. Dies ist auch eine Gefahr der dialektischen Entfaltung des Absoluten. Der Mensch flieht die Welt der Unruhe und geht in ein erträumtes, glückseliges Arkadien. Hier wird Euphorion geboren, in jenem Zustand eines goldenen Zeitalters, wo es doch keine Zeit mehr gibt und keinen fliehenden Augenblick. Aber er wird aus der Bewegung des dialektischen Verhältnisses wieder herausgetrieben in die Unruhe des Lebens. Und ebenso bleibt die dramatische Wirklichkeit des Faust, dem ganzen philosophisch-weltanschaulichen Ansatz zufolge, dem Schicksal und dem tragischen Ganzheitsstreben verhaftet.

Hier wurzelt auch die Schuld des Faust. Das Schuldigwerden des Menschen muß dem gesamten dialektisch-dynamischen Lebensvorgang einzuordnen sein. Schuld ist ein Teil der Lebensganzheit. Sie muß der Bewegung des Lebens selbst und damit der tragischen Existenz des Lebens entspringen.

Es kommt dies wiederum in der Szene des Paktabschlusses zum Ausdruck, in jenem erwähnten Streitgespräch zwischen Faust und Mephistopheles, das von Rickert geradezu als philosophisches Streitgespräch gedeutet ist. In der Szene des Paktabschlusses handelt es sich um die Gegenüberstellung von Licht und Finsternis.

Beide gehören zum Leben. Das Leben ist nur ein „farbiger Abglanz". Der direkte Blick in die Sonne blendet uns. Es ist bekannt, daß Goethe in seiner gegen Newton gerichteten Farbenlehre die Entdeckung gemacht zu haben glaubte, daß die Farben nicht im Licht selbst enthalten seien (wie das die Optik gegen Goethe nachgewiesen hat), sondern aus einer Mischung des Lichts mit dem Trüben hervorgerufen wurden.

Nur Licht und Finsternis schaffen demnach das bunte Spiel des Lebens. Wer das nicht sieht, daß all das herrliche Leben so seinen Ursprung nimmt, der tut, nach Goethes Ausführungen, eben dasselbe, wie die Anhänger Newtons: Der baut sich eine „mystische Eselsbrücke", d. h. flieht vor dem Leben, wird ein „Bekenner" irgend eines Dogmas, mittels dessen er das Leben in eine einheitliche Formel zwingen zu können glaubt (Briefwechsel 3, 47 an Schiller am 17. 2. 1798); so wird der Mensch Dogmatiker oder Moralist oder sonst etwas einseitiges. Das Leben aber ist dialektisch, eine ständige Unruhe, innerhalb derer der Mensch es aushalten muß. Dogmatischer Glaube (Philemon und Baucis) oder doktrinäre Meinung (Wagner, Baccalaureus) sind vielfach als Flucht zu verstehen. Ein solcher Mensch kann es eben in der Dialektik nicht aushalten (siehe Brief an Schiller).

Die nähere Bestimmung dieses Verhältnisses von Schuld und Leben gibt der Prolog im Himmel. Gott der Herr kennzeichnet hier den Mephistopheles, den Geist der Verneinung, der stets das Böse will und doch das Gute schafft:

Du darfst auch da nur frei erscheinen;
Ich habe deinesgleichen nie gehaßt.
Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh';
Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.

So hat auch die beißende Ironie des Mephistopheles die Funktion im Drama, immer auf's neue die Dialektik des Lebens aufzudecken und damit schonungslos alle Pose und Phrase darzustellen, zu der ein jedes Pathos nur allzu gerne neigt.

In der Szene „Wald und Höhle" ironisiert er die Selbstbetrachtungen des Faust, die dessen Liebe zu Gretchen betreffen. Im Faust beginnt die Reue sich zu formen. Mit ihrer Zerstörung durch den eiskalten Spott des Mephistopheles wird aber zugleich auch jeder Versuch der Beschönigung und Selbsttäuschung beseitigt, hinter den sich die nackte Gier der Sinne gerne verbergen möchte. „Pfui über dich!" ruft Faust nach den Worten des Mephistopheles, als dieser mit einer obszönen Gebärde schließt. Dagegen Mephisto:

Ihr habt das Recht, gesittet pfui zu sagen.
Man darf das nicht vor keuschen Ohren nennen,
Was keusche Herzen nicht entbehren können.

Durch Ironie, Spott und Groteske werden Schuld und Laster aufgedeckt. Wie im Mimus der antiken Tragödie wird im 1. Akt des 2. Teils die Gier verspottet, die Sinnen- und Goldgier der Masse. Die urteilslose, amorphe, formlose Masse kann das feine dialektische Verhältnis von Reichtum und Poesie nicht verstehen. Sie können die tiefe Zusammengehörigkeit von Form und Stoff nicht begreifen; Pluto und Knabe Wagenlenker stellen dieses Verhältnis dar. Die Menge

will die reichen Formen und schönen Gebilde wegen ihres Metallwertes besitzen, haben und materiell genießen. Vor dem plumpen Zugriff aber lösen sich die feinen Gebilde, die materieller Reichtum in Verbindung mit seiner kunstsinnigen Anwendung geschaffen hat, in Dunst und Nebel auf. Die plumpen Hände tappen ins Leere. Unter dem groben Zugriff verliert das Leben den Charakter der Lebenskunst, d. h. es verliert seinen Spiel-Charakter im Sinne der Schillerschen Ästhetik. Schuld ist Deformation; der Kaiser wird von dieser Sucht ergriffen, verbrennt sich den Bart, den er zur Mummenschanz als großer Pan trägt und gerät selbst in Lebensgefahr. Das Leben als Kunst löst sich auf in übertriebenen Ernst oder frivolen Leichtsinn. Die beiden Seiten des dialektischen Verhältnisses treten in Gegensatz und verabsolutieren sich. Die Festzüge, Masken und Allegorien der Fruchtbarkeit und der Tugenden und Laster, die Goethe als Sinnbilder der Lebensformen in Italien kennengelernt hatte, verlieren ihren Sinn und Mephistopheles knetet in der Maske eines verbitterten Geizhalses gemeine phallische Gebilde. In Geiz oder Sinnengier fällt das Leben auseinander. Die fröhliche, formgebundene Sinnlichkeit verliert ihren ganzheitlichen Sinngrund und schweift aus zur Gemeinheit; die Weiber gebärden sich darüber dann „gar widerlich". Die Ironie wird zur grotesken Darstellung. Ein neues Staatswesen soll mit Inflationsgeld begründet werden. Mephisto betreibt das Ganze. Er faßt alles als Betrieb und Effekt auf. Der Sinngrund des Geldes, sein dialektisches Verhältnis zwischen Realwert und Nominalwert löst sich auf. Die feine Kunst der Finanzgebahrung hört auf. Geld wird ein künstliches Mittel, das Ganze so in Betrieb zu halten. Es hat keine Funktion mehr im organischen Lebensprozeß des Staates. Weder Golddeckung noch Arbeitskraft stehen dahinter. Es ist reiner Schwindel. Denn der Kaiser will weder Schätze graben noch Bauernarbeit tun. Er will lediglich schnell leben. Denn das ganze Leben steht nicht mehr in dem großen, dialektischen, ruhigen Rhythmus der Jahrhunderte, sondern ist schnellebig, vergißt leicht, lebt von der Hand in den Mund, ohne an das Morgen zu denken.

Die Loslösung des Lebens von seinem ganzheitlichen Sinngrund ist Schuld. Und die ironische oder groteske Schilderung dieses Sachverhaltes begleitet als Synkope den ganzen Weg der Formwerdung im Drama. Denn Mephistopheles findet Häßlichkeiten und Deformation nicht nur in der romantischen, sondern auch in der klassischen Walpurgisnacht:

Es ist ein altes Buch zu blättern:
Vom Harz bis Hellas immer Wettern!

Die Lamien, „geschmückten Leibs, geschminkten Angesichts", haben es ihm angetan. Sinnenfrechheit und Verneinung gatten sich. Aber gern will er sich täuschen lassen, „wenn es nur länger dauerte".

Goethes Auffassung vom Griechentum ist doch nicht allein mit dem Klassizismus gegeben, mit der „Edlen Einfalt und stillen Größe" Winkelmanns. Er sah auch den andern Zug des Griechentums, der später Nietzsche beschäftigte, die Form-

auflösung und das Zerfallen der Formen in dem orgiastischen Dionysoskult. Die Schlußszene des 3. Aktes zeigt den Weintaumel, die Raserei und die zügellosen Ausschweifungen; er zeigt alle diese Züge, die doch wieder so rätselhafte Schwermut bekunden, als ob sie aus Lebensangst und -trauer geboren wären:

Kommt hervor mit Ziegenfüßlern, schwenkend Ziegenfüßlerinnen,
Und dazwischen schreit unbändig grell Silenus' öhrig Tier.
Nichts geschont! Gespaltne Klauen treten alle Sitte nieder,
Alle Sinne wirbeln taumlich, gräßlich übertäubt das Ohr.
Nach der Schale tappen Trunkne, überfüllt sind Kopf und Wänste,
Sorglich ist noch ein und andrer, doch vermehrt er die Tumulte,
Denn um neuen Most zu bergen, leert man rasch den alten Schlauch!

Dieser Formlosigkeit des sinnlichen Lebensgenusses steht nun auf der andern Seite die Moral gegenüber. Auch sie muß in der Lebensganzheit stehen und darf sich ebensowenig verselbständigen wie die Sinnenlust. Auch sie wird in Teilen des Dramas ironisch dargestellt. Dies geschieht einmal dadurch, daß Mephistopheles im Helenadrama das Amt des moralischen Anwalts zugeordnet erhält. Feine Ironie liegt darin, wenn in der Gestalt der häßlichen Phorkyas als Dienerin der schönen Helena Mephistopheles die Worte prägt:

Alt ist das Wort, doch bleibet hoch und wahr der Sinn,
Daß Scham und Schönheit nie zusammen Hand in Hand
Den Weg verfolgen über der Erde grünen Pfad!

Die Schuld der Helena, das ungeheure Elend des männermordenden Krieges, von Nereus als Ratlosigkeit beklagt, wird keineswegs verharmlost. Helena gehört zu den Gestalten, die später Hebbel gern dramatisierte, die durch ihr bloßes Dasein schuldig werden können. Das ist ihre tragische Situation. Zorn und Scham ihres beleidigten Ehemanns heischen unerbittliche Sühne, fordern ihren Tod durchs Opferbeil. Daß aber das Amt des moralischen Anklägers der häßlichen Phorkyas überantwortet wird, gehört zur Ironie des Lebens selbst. Aus der Lebensganzheit erhebt sich die Frage, ob diese Existenzschuld der Lebensganzheit nicht mehr gedient hat, als eine unlebendige, unproduktive und predigende Moralität. Die Moral selbst ist damit keineswegs in ihrem Lebenssinn getroffen, wie es doch Herder einmal Goethe gegenüber zum Vorwurf erhob, als dieser in der „Braut von Korinth" die Klosteraskese als Verletzung des Lebens geißelte. Es ist vielmehr nur das dialektische Verhältnis der Existenzschuld zum Leben vindiziert, als unvermeidliche häßliche Dienerin zur schönen und strahlenden Herrin. Das Wort Schillers ist hier angebracht, das er bei Gelegenheit der Abfassung des „Wallenstein" an Goethe schrieb: „Bei dieser Gelegenheit habe ich aber recht gefühlt, wie leer das eigentlich Moralische bleibt!" (27. 2. 1798.)

Das Verhältnis des moralischen Wohlverhaltens zur Lebensganzheit wird noch an einer anderen Stelle ironisch gekennzeichnet. Im 4. Akt spricht Faust die be-

rühmten Worte von dem neuen Land, das er dem unfruchtbaren Meeresboden entreißen will:

Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen;
Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen,
Dann ließ es nach und schüttete die Wogen,
Des falschen Ufers Breite zu bestürmen.
Und das verdroß mich! . . .
Da herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet.

Kaum aber sind diese Worte gesprochen, tönt in der Ferne kriegerische Musik. Mephistopheles begreift sofort das Mittel zur Landerwerbung, das sich hier bietet. Aber der Streit ist, nach dem Ausspruch eines alten Philosophen, der Vater aller Dinge. Und während es den vielen tapferen Soldaten und sorgenden Heerführern um Sein oder Nichtsein, um die Lebensganzheit geht, benennt Mephistopheles auch hier ironisch die eine Seite dieses Verhältnisses:

Krieg oder Frieden. Klug ist das Bemühen,
Zu seinem Vorteil etwas auszuziehen.
Man paßt, man merkt auf jedes günstige Nu.
Gelegenheit ist da, nun, Fauste, greife zu!

Durch Mephistopheles wird der Krieg als Gelegenheit zur Landerwerbung mittels List und allerhand Machenschaften gewonnen. Die Ironie liegt darin, daß der Kaiser anfangs, zögernd zwar, aber doch in diese Art der Kriegführung einwilligt, später aber, als der Erfolg auszubleiben droht, sofort moralische Skrupel bekommt. Die List muß Erfolg haben, sonst fällt sie unter das Urteil der Moral. Nur die erfolgreiche List kommt zu Ehren und Ruhm. Sonst aber heißt es mit entrüsteten Worten:

So bin ich endlich doch betrogen!
Ihr habt mich in das Netz gezogen,
Mir graut, seitdem es mich umstrickt.

Und der Obergeneral erkennt jetzt, daß „das Gaukeln kein Glück bringt: „Ich gebe meinen Stab zurück!"

Schuld hat hier im ganzen mehr den Charakter einer zivilrechtlich geschuldeten „Leistung" oder eines „geschuldeten" Erfolges. Nach Nietzsches „Zur Genealogie der Moral" liegt in diesem Schuldbegriff der Ursprung aller Moral. Die moralischen Ordnungen sind also nicht absolut. Die Strafe ist Ausgleich oder Rache für nicht eingetretenen Erfolg. Die reine Erfolgshaftung klingt hier auf. Alle Schuldformen entstehen und verändern sich mit den wechselnden Verhältnissen des menschlichen Zusammenlebens. Es gibt keine unbedingt und jenseits des Lebens geltende Norm. Goethe schreibt im März 1801 an Schiller bei der Untersuchung der von ihm selbst aufgestellten Preisfrage, worauf das Beharrende in den Kulturphänomenen zurückzuführen sei: „Beim Nachdenken übers Beharrende im Menschen, worauf sich die Phänomene der Kultur zurückführen ließen, habe ich bis jetzt nur vier

Grundzustände gefunden: des Genießens, des Strebens, der Resignation und der Gewohnheit!" Kein Wort also von ewigen Moral- oder Gewissensgrundsätzen.

Was aber vom Standpunkt des Teufels mit schneidender Ironie oder schadenfroher Genugtuung aufgedeckt wird, das stellt sich für Faust selbst als tragische Verschuldung dar, die ihn wohl zu tiefernster oder gar verzweifelter Betrachtung des Lebens verweist.

Im letzten Gespräch seines Lebens, mit der Sorge, flucht er der magischen Verstrickung seines Daseins:

Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur! vor dir, ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

Und es folgt dann die Schilderung des Wesens dieser Magie:

Das war ich sonst, ehe ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll!

Magie bedeutet religionsgeschichtlich die willentliche Beeinflussung der Naturmächte. Sie hängt mit Dämonie zusammen, da der Zauberer auch Geister in seinen Dienst zwingen kann. Der indische Gott Varuna beispielsweise hat ein Zaubergetränk, das Soma, aus dem er stark und mächtig wird (Söderblom, Religionsgesch.). Magisch-dämonisch sind auch Mittel und Methoden, durch die die Naturkräfte gezwungen werden sollen, sich in Dienst zu stellen. Das kehrt in den verschiedensten Stufen der Kultur wieder. Die Zaubermittel und Dämonien im Faust (beispielsweise die Beschwörung und die Luftfahrt nach Griechenland), haben symbolische Bedeutung, wie das ganze Drama. Sie helfen der Durchführung des Grundansatzes. Faust hat einst Vernunft und Wissenschaft über Bord geworfen und das nackte Leben wollen. Sein Wille war auf das reine Leben gerichtet und wurde magisch; denn das Leben ist ein Prozeß des Werdens. Und wer in diesen Werdeprozeß willentlich eingreift, steht in Gefahr, das Leben selbst zu verkürzen. Der blinde Erostrieb im Faust hat sich in einen reinen Willensakt gegossen und damit dem naturhaften Werden vorgegriffen: „Stünd' ich vor dir Natur . . . allein." Er aber wollte das machen und schaffen, was sich doch nur entfalten muß. Schöpfung ist für den Menschen nicht nur ein Willensakt, sondern ein Sichbestimmenlassen, ein Werden, das ebensoviel Geduld braucht, wie Energie. Wille und Werden verhalten sich als dialektische Ausspaltungen der Lebensganzheit. Dieses Verhältnis ist aber immer wieder gestört. Und gerade der Mensch einer späten Kultur spürt die magische Verkürzung des Lebens durch seine reine Willenskraft, Geistigkeit oder Intellektualität. Überall hat sie dem natürlichen Lebensprozeß vorgegriffen oder steht im

Begriff ihm vorzugreifen und in ihn einzugreifen. Der Mensch einer solchen späten Kultur kann aber nicht ohne weiteres zurück, zurück zu den natürlichen Formen des Lebens. Das weiß auch Faust:

Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los.
Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen.

Zu sehr haben Geist und Willen des Menschen auf allen Gebieten künstlich in den natürlichen Lebensvollzug eingegriffen. Überall umgeben Gespenster den Menschen:

Unselige Gespenster, so handelt ihr
Das menschliche Geschlecht zu tausendmalen.

Der Geist und der von ihm geleitete Wille ist Widersacher der Seele geworden, und wenn der Mensch zurück will zum natürlichen Werdeprozeß, dann muß er sich — und das ist seine Tragik — selbst hierbei magischer Mittel bedienen. Faust kommt auf keinem anderen Weg zu Gretchen als durch Verführung. Dämonische Verkürzung der natürlichen Liebe also.

Auch Helena wird zunächst durch Beschwörung gewonnen, um dem kaiserlichen Hof einen Effekt zu geben:

Erst haben wir ihn reich gemacht,
Nun sollen wir ihn amüsieren.

Das Drama wird hier wohl in etwas zur Kulturkritik: „Schlecht und modern" sagt Faust. Der moderne Mensch will unterhalten sein und will zu diesem Zweck auf möglichst schnelle (magische) Weise zu Geld oder Einfluß kommen (Beispiele sind im Faust das schon erwähnte Inflationsgeld und der Beutezug). Was früher frommer Selbstzweck war, die geruhsame Arbeit des Bauern und des alten Handwerkers, das wird jetzt Mittel zum Zweck. Früher hatte die Arbeit im Rhythmus der Lebensganzheit geschwungen und damit ihren Sinn in sich selbst getragen. Jetzt aber taucht mit dem Stadtleben, mit der Verstädterung des Menschen das Massenproblem auf:

Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Da freut' ich mich an Rollekutschen,
Am lärmigen Hin- und Widerrutschen,
Am ewigen Hin- und Widerlaufen
Zerstreuter Ameiswimmelhaufen.

So sagt Mephistopheles. Und es erscheint hier die Unnatur des Willens, als magischer Zug nach Ruhm:

Und wenn ich führe, wenn ich ritte,
Erschien' ich immer ihre Mitte,
Von Hunderttausenden verehrt.

Liebe, Eros, wird magisch verwandelt. Die Liebe erscheint quantitativ gemessen, stofflich, in den Worten Mephistos:

Ich sage Frauen; denn ein für allemal
Denk' ich die Schönen im Plural.

Lust des Augenblicks ist höchster Sinn. Dafür baut man bequem-vertraute Häuschen, stutzt die Natur zurecht und zwingt ihren unendlichen Rhythmus in den eigenen Willen. Die ganze weitere Geschichte des jungen Kaisers ist eine Rückwendung zum gesunden Leben, von Genießen zum Lebenskampf, vom Ruhm zur Tat. Aber bis zum Schluß bleibt diese dämonisch-magische Verkürzung des Lebens. Von der List sprachen wir schon. Und am Ende muß er der toten Hand, dem Erzbischof, aus Sündenangst und Aberglaube das magisch gewonnene Land zu Lehen geben. Wohl kann der Mensch zurück wollen zum reinen Leben, aber er muß dann seinerseits an irgend etwas historisch Gewordenem schuldig werden, oder sich ihm unterwerfen, also, seinen Willen magisch durchsetzen. Beispiele sind die Tötung von Philemon und Baucis, dem alten, frommen Paar, und die Gewinnung von Reichtum zur Organisation des neugewonnenen Landes. Dämonisch-magische Verkürzung des natürlichen Lebens als Prozeß, also überall. Der Wille, an den Augenblick verhaftet, greift tragisch-schuldig dem Werden vor, muß Magie gebrauchen. Diese tragische Beeinflussung des Menschen aus der Dialektik von Wille und Werden findet sich nicht nur in allen Kulturepochen, sondern auch in allen Lebensverhältnissen derselben Kulturepochen: in der Natur, in der menschlichen Person und in der Gemeinschaft. Wie sich die dialektische Lebensbeziehung der Magie als tragischer Verschuldung in diesen letzteren aufzeigt, soll im folgenden gezeigt werden:

Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.

Es ist also in der Natur selbst offenbart. Diese kann der Wille nicht erzwingen. Die Selbstentfaltung des Absoluten muß am Menschen geschehen. Schöpferisch sein heißt auch vor allem warten können, bis sich das Unbewußte entfaltet. Ein Sichbestimmenlassenkönnen, wie in den einfachen Berufsformen.[2]

Ebenso gilt der Grundsatz des natürlichen Werdens für die Persönlichkeit des Menschen. Diese steht von vornherein unter einer Bestimmung. Wenn nun der Wille diese natürliche Bestimmung, die schicksalhaft im Menschen angelegt ist, nicht trifft, dann nützen keine magischen Manipulationen, keine Anstalten und Unternehmungen des Willens. Dann hat der Mensch sein Leben verfehlt.

[2] Goethe hat sein ganzes Leben lang die unmittelbaren, naturgebundenen Lebensformen verehrt. Aus der Zeit im Elsaß stammt das Gedicht „Der Wanderer"; wie der ruhelose Wandersmann im Gebüsch versteckt ein antikes Trümmerstück sieht und bei näherem Zuschauen in den Resten eines Tempels aus der Römerzeit die einfache Hütte eines Landmannes errichtet findet und dabei eine junge Frau, den Knaben auf dem Arm. Der ganze ruhige Rhythmus des Landlebens ist hier eingefangen. Ähnlich im „Wilhelm Meister". Die „Wanderjahre" enden damit, daß Wilhelm schließlich schlichter Landarzt wird. Der höchste Ehrgeiz und die verstiegensten Pläne enden in der stillen Beobachtung des Naturgeschehens und dessen Anwendung auf das menschliche Leben.

Du bist am Ende — was du bist.
Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist.

Das ist geradezu Prädestination. Der Mensch kann nur das werden, was er ist. Und Fausts Irrfahrt durch alle magischen Anstrengungen des Willens soll im Grund nur dieses Lebensverhältnis aufzeigen. Die Schuld auf diesem Wege ist also ein Mittel der Erziehung. Der Leibnizsche Theodicee-Gedanke, der auch in dem identitätsphilosophischen Ansatz von der prästabilierten Harmonie wiederkehren muß, taucht hier auf. Schuld als Erziehungsmittel auf dem Wege zu dem, was der Persönlichkeit Bestimmung ist: „So mußt du sein, ihm kannst du nicht entfliehen."

Die Magie ist also die dramatische Verfehlung des eigenen Lebensweges. Ein Handeln gegen die Bestimmung, die man doch nicht kennen kann, weil sie nur im unbewußten Streben wirkt. Die eigentliche tragische Verschuldung des Faust richtet sich also wesentlich gegen ihn selbst, insoweit die Entwicklung zur lebenden Form Entwicklung zur Persönlichkeit ist. Persönlichkeit aber bildet sich nicht nur aus dem bewußt schöpferischen Willen, sondern vor allem aus dem Gewährenlassen der unbewußt ziehenden Kräfte, des Erosstrebens nach Vereinigung. Diese tragische Situation ist ganz allgemein menschlich. Sie drückt sich religiös in der Verfehlung der eigenen Berufung aus. Sie kehrt in höchster Steigerung wieder in dem Wort: daß viele berufen, aber wenige auserwählt sind.

Im Faustdrama geschieht die Persönlichkeitsbildung erst, als der Wille rein ist von aller Magie, d. h. sich bestimmen läßt, nur die in ihm angelegte Bestimmung ergreift. Das geschieht sowohl im Faust als auch bei Helena, in beiden nur auf andere Weise.

Helena, magisch beschworen, erscheint nur als Effekt am Hofe des Kaisers. Der reine Wille ist nicht stark genug, um die Natur zu lösen und zu binden. Es ist bezeichnend, daß gleich auf die Szene, in der das magische Produkt des reinen Willens sich in Dunst und Schein auflöst, die Baccalaureusszene folgt.

Zunächst spricht Mephistopheles ironisch aus:

Hier lieg', Unseliger! verführt
Zu schwergelöstem Liebesbande!
Wen Helena paralysiert,
Der kommt so leicht nicht zu Verstande.

Dann kommt nach dem Gespräch mit dem bescheidenen Famulus, der im Laboratorium des Professors Wagner Gehilfendienste leistet, der Baccalaureus, den Gang zu dem alten gotischen Zimmer des Faust heraufgestürmt. Es trifft wohl die allgemein vertretene Meinung zu, daß es Fichte sei, der hier verspottet wird. Fichtes Philosophie ließ bekanntlich das Ich des Menschen den Ausgangspunkt alles Philosophierens sein. Das absolute Ich ist auch der Ausgangspunkt

alles Lebens und setzt auch die Natur als sogenanntes Nicht-Ich. Das war für Goethe und Schelling unmöglich. Nach ihnen bestand zwar eine prästabilierte Harmonie, nicht aber eine Abhängigkeit der Natur vom Geist. Es war Goethes Liebe zur Erfahrung, zur Naturerfahrung, die ihn die spekulative Ausdeutung der Natur als Setzung des absoluten Ich ablehnen ließ. Auch die Persönlichkeit ist nicht willkürliche Setzung des Willens, sondern ein Produkt natürlichen Werdens; sie ist nicht nur Produkt ihres eigenen Willens, sondern wesentlich bestimmt durch ihre schicksalhafte, natürliche Anlage. So erklärt sich der Spott gegen den Baccalaureus, der die Erfahrung verhöhnt:

Erfahrungswesen! Schaum und Dunst!
Und mit dem Geist nicht ebenbürtig.

Und bezeichnenderweise tritt nun der Baccalaureus als Anwalt des Willens zum Leben auf:

Des Menschen Leben lebt im Blut, und wo
Bewegt das Blut sich wie im Jüngling so?
Das ist lebendig Blut in frischer Kraft,
Das neues Leben sich aus Leben schafft.
Da regt sich alles, da wird was getan,
Das Schwache fällt, das Tüchtige tritt heran.
Indessen wir die halbe Welt gewonnen,
Was habt Ihr denn getan? genickt, gesonnen,
Geträumt, gewogen, Plan und immer Plan . . .
Hat einer dreißig Jahr' vorüber,
So ist er schon so gut wie tot,
Am besten wär's, Euch zeitig totzuschlagen.

Und Mephistopheles antwortet auf diese Lehre: „Der Teufel hat hier weiter nichts zu sagen."

Inzwischen aber hat Professor Wagner, der Vertreter der anderen Seite der Lebensdialektik, die andere Möglichkeit der Menschwerdung ausgeheckt. Persönlichkeit soll ein Produkt des reinen Geistes sein. Auf die Frage des Mephistopheles, welches verliebte Paar er denn in seinen Laboratoriumstiegel gesteckt hätte, damit ein Mensch entstehen könnte, auf die ironische Anspielung des Teufels also, daß nur das Naturhafte einen Menschen erzeugt, antwortet Wagner mit der Theorie vom reinen Geist, der sich den Körper baut; nicht der Wille, aber die reine Vernunft schafft Persönlichkeit. Das ist die kantische Position. Wagner wird mit ihr ernster genommen, als es in seiner Darstellung im Urfaust geschah. Das Streben des Geistes nach der künstlichen Schaffung alles dessen, was die Natur sonst schafft, hat doch die herrlichsten Produkte der Kunst und Wissenschaft erzielt. In diese Erkenntnis schwingt der im großen Fluch und Teufelspakt verlassene andere Pol der Lebensdialektik wieder aus, wenn er auch zu sehr nach der anderen Seite, also noch nicht im Rhythmus der natürlichen Lebensganzheit schwingt. Denn Homunculus, das künstliche Menschlein, das durch die Bemühungen Wagners entsteht, ist nun zwar sehr klug und erfüllt von allem Wissen aus der Antike und der

modernen Wissenschaft; aber es fehlt ihm das zur Persönlichkeit doch Entscheidende: das natürliche Leben. So geht durch ihn, den reinen Geist, die unendliche Sehnsucht hindurch nach der lebendigen Form, nach der lebendigen Schönheit. So wird hier die Situation des modernen Geistes in meisterhafter, wenn auch wohl in schwer verständlicher Weise, dargestellt: die Sehnsucht des reinen Geistes zurück nach dem natürlichen Leben, aus dem sich der geheimnisvolle Wesensgrund des Persönlich-Schöpferischen entfaltet. Das ist die Abart des Erosstrebens, wie es im Homunculus liegt. Er ist wahrhaftig ernst zu nehmen. Er ist kein Spaß Goethes, wie man wohl hören kann. Er ist die Verkörperung jener Abart des Erosstrebens, die unbewußt auch durch den bewußten, ja, überbewußten Geist hindurchwirkt. Er strebt nach dem Lande der lebenden Form und führt Faust noch auf magischem Wege durch die Lüfte dorthin, zur klassischen Walpurgisnacht. Aber die Magie fällt von ihm ab. Zwar wird dies Streben auch sein Tod. Homunculus stirbt, aber er stirbt den Opfertod. Beim Meeresfest, ergriffen von der gewaltigen Kraft des Erosstrebens, stürzt er sich an den Thron der Liebesgöttin, und zerschellt dort, Leben empfangend und Leben spendend. Der reine Geist opfert sich dem Leben. Der reine Geist eröffnet in seiner Hingabe an das Leben eine neue Reihe von Lebensformen. Er dient jetzt, dient dem Leben in der opfervollen Hingabe der eigenen schwer errungenen geistigen Existenz.

So ist das Geheimnis offenbart aus dem der moderne Mensch, dessen Geist ihm zum Schicksal wurde, doch zurück kann in die Lebensganzheit: im Opfer, im Dienst am Leben. Nach der Totenklage über den Tod Euphorions spricht der Chor der Trojanerinnen:

> Doch erfrischet neue Lieder,
> Steht nicht länger tief gebeugt;
> Denn der Boden zeugt sie wieder,
> Wie von je er sie gezeugt.

Es entwickelt sich aus dem Erosopfer des Homunculus die höchste Form der Persönlichkeit im Drama neben Faust selbst: Helena. Ihre Persönlichkeitsmonade, die nun auf natürlichem Wege geworden ist, nicht gemacht, nicht durch den magischen Willen Fausts nur zur Effektwirkung am Kaiserhof gemacht, ist im Faustdrama das Endprodukt einer Reihe von Metamorphosen, die mit dem Opfertod des Homunculus beginnen. Helena erscheint bekanntlich in der vollen Wirklichkeit des Dramas am Anfang des 3. Aktes, nachdem am Schluß des zweiten, beim Meeresfest Homunculus in den natürlichen Werdeprozeß eingegangen ist.[3]

---

[3] W. Hertz „Goethes Naturphilosophie im Faust", S. 87 ff. Es ist der Goetheforscher W. Hertz, der auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht und mit m. e. überzeugenden Gründen aus der Naturphilosophie Goethes und der Entstehungsgeschichte des Dramas nachgewiesen hat. Helena, die volle Persönlichkeit, die lebende Form ist demnach das Endprodukt einer naturgegebenen Entwicklung, an deren Anfang der Opfertod des Homunculus steht.

Damit hängt eng zusammen, daß Helena ihrem Wesen nach Herrin ist. Sie ist, genau wie Faust am Schluß des Dramas, Herrenmensch. Ihre Bestimmung erfüllt sich in ihrem bloßen Dasein. Sie schafft Leben um sich herum im guten und im bösen Sinne. Aus ihrem Leben entstehen Sagen und Poesien und Menschen schätzen sich glücklich, für sie zu sterben. Sie ist also der Sinn der Formentwicklung hier auf Erden und geht am Schluß des 3. Aktes in die Unsterblichkeit ein.

Auf Erden ist damit die Entwicklung in ihrer Vollkommenheit vollendet. Frei von Magie steht Helena in voller, natürlicher und gesunder Entwicklung da. In ihr schwingt die Dialektik des Lebens frei aus. Sie ist neben dem, was Faust am Schluß seines Lebens erlebt, die höchste Möglichkeit der Formwerdung hier auf der Erde. Das Wesen der Unsterblichkeit, in die sie zurückkehrt, wird im Drama nicht weiter erörtert. Nach Goethes fester Überzeugung, wie sie in den Worten an Eckermann über die Unsterblichkeit der zur Persönlichkeit gereiften Monade zum Ausdruck kommt,[4] existiert eine höhere Form der reinen Tätigkeit über die irdischen Schranken hinaus. Diese erlangt aber nicht nur der Herrenmensch, sondern auch der treue Diener. Das Ganze ist eine rein aristokratische Auffassung. Panthalis, die Chorführerin und erste Dienerin der Helena ist es, die ihrer Herrin in die Unsterblichkeit nachfolgt und die Worte ausspricht:

Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an, so fahret hin!
Mit meiner Königin zu sein, verlangt mich heiß.
Nicht nur Verdienst, auch Treue wahrt uns die Person!

Die Choretiden aber, die Mädchen des Chors, der Helena begleitet, gehören nach Vollendung ihres Lebens den Elementen an. Das ist die Bestimmung der Monade, die sich nicht zur Persönlichkeit entwickelt, weder durch Verdienst, noch durch Treue. Die Mädchen also kehren in die ungeformte Natur zurück:

Wir, in dieser tausend Äste Flüsterzittern, Säuselschweben,
Reizen tändelnd, locken leise, wurzelauf des Lebens Quellen.

Ein anderer Teil von ihnen geht ins Element des Wassers, des Gesteins und der Pflanzen zurück, andre verbinden sich den Bäumen, Baumnymphen.

Goethe selbst hat seine Helena einmal den Gipfel des ganzen Dramas genannt, von dem aus man das Ganze überschauen könne. Ihr Gang in die Unsterblichkeit wird von den Worten der Panthalis begleitet, daß nicht allein Verdienst, sondern auch Treue, die Persönlichkeit wahre. Die letzte Rede des Faust klingt aus in dem Ausblick auf die Zukunftsgemeinschaft. Auch die Gemeinschaft steht unter den gleichen Entwicklungsgesetzen und unter den gleichen Bildungsvoraussetzungen wie die Persönlichkeit. Und es sind die gleichen Störungen, die auch hier in Schuld und Tragik münden. Die Magie des Willens verletzt vorgreifend die

[4] Vgl. „Goethes Gedanken in seinen mündlichen Äußerungen" von W. Bode. Berlin 1907. S. 241.

natürliche Selbstentfaltung des Lebens und verfehlt damit gerade das, was sie schaffen will, die Ganzheit, das Gemeinwesen. Dieses ist nicht allein willentlich zu schaffen. Es gehört dazu wie beim Individuum natürliches Wachstum. Es ist der Ausblick in die Volkheit, den Goethe in den bekannten Worten am Schluß seines Lebens tut. Im Tagebuch der italienischen Reise (Kröner, Seite 88 und 90) hat er sein Erlebnis des Volkes niedergelegt. Aus Venedig schreibt er: „Die Hauptidee, die sich mir wieder hier aufdrängt, ist wieder Volk." Die Stadt Venedig, wie das Land, das Faust am Schluß des Dramas beschreibt, dem Meeresboden abgerungen, nennt Goethe im Tagebuch: „Es ist ein großes Werk versammelter Menschenkraft, ein herrliches Monument nicht eines Befehlenden, sondern eines Volkes." Das Wort von dem „einen Geist", der für „tausend Hände" genügt, läßt sich dazustellen.

Der Mensch in der Gemeinschaft ist abhängig von der Bodengestaltung, den natürlichen Bedingungen des Raumes und der Landschaft. In den „Lehr- und Wanderjahren" des Wilhelm Meister verfolgt Goethe unaufhörlich Fragen der Bodenkultur als Voraussetzung für eine gesunde Entwicklung des Gemeinlebens. Und die Siedlungsfrage ist ihm bereits Lösung des aufdämmernden Massenproblems geworden. Beides führt zur Antwort auf die Frage: Wie werde ich die Sorge los, die mir heiser ins Ohr krächzt. Denn es ist eine reine Innenschau und Zukunftsvision, die Faust hier am Schluß hat. Er ist schon erblindet, denn die Sorge hat ihn angehaucht. Sie hat ihm zeigen wollen, daß alle Anstrengungen seines Willens ihn immer neu zu Schuld und Tragik führen und Faust führt einen gewaltigen Kampf gegen ihre Argumente; denn er sah das Gemeinwesen seiner Zeit so, wie es die Sorge beschreibt, ohne innere Lebenseinheit. Alles gerät ins Wanken. Goethe schreibt das häufiger in seinen Briefen, daß z. B. alle Besitzverhältnisse schwankend geworden sind (an Graf Brühl, 1801). Eine neue Bodenordnung und ein Siedlungswesen führen damit zur Forderung der Neuorganisation aller alten Verhältnisse oder zu Goethes Zeit zur Auswanderung. In beidem also Neuanfang, so wie es für die Persönlichkeit im Homunculus-Drama geschieht. Die erstarrte Geistigkeit muß sich neu dem Dienst am Leben widmen, und der reine Lebenswille des Ich, wie er sich in der Baccalaureus-Szene darstellt, muß sich auf die Würdigung des Natürlichen und Erfahrungsmäßigen für Mensch und Gemeinschaft zurückführen lassen. Das sind uns Heutigen brennende Probleme geworden. Sie sind in der gegenwärtigen Zeit aufs höchste aktuell.

Goethe hat dies in den „Lehr- und Wanderjahren Wilhelm Meisters" also zu den verschiedensten Epochen seines Lebens vertreten, um die Lebensganzheit wieder neu in einem gesunden Gemeinwesen zu entfalten. Jarno will auswandern, will eine Gesellschaft gründen, die, über alle Teile der Erde zerstreut, überall die Besitzverhältnisse garantiert. Dies scheint noch eine rationalisierende Lösung zu sein. Eine Versicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit, eine Art Menschheitsorganisation, deren Realgrund nicht in Volkheit und natürlichen Bodenverhältnissen und dementsprechend naturbedingter Entwicklung zu sehen ist. Darüber hinaus geht die berühmte Stelle aus den

„Wanderjahren", wo Leonardo als Führer der Auswanderer seine Rede über den Sinn eines organischen Gemeinwesens hält (Wanderjahre III, 9). Hier ist in nuce eine organische Staatstheorie vertreten, eine lebendige Entfaltung aller Kräfte zwischen den verschiedenen Ständen. Daß Goethe sie in einem anderen Weltteil, in Amerika, aufbauen will, liegt wohl an seinen bitteren Erfahrungen von den unzulänglichen Voraussetzungen dafür in dem alten Europa. Hier herrscht die Magie, d. h. die Lebensverhältnisse sind so überorganisiert, daß ein neuer Anfang in diesem Sinne nicht möglich ist. Den Versuch einer gewaltsamen Durchbrechung der alten Verhältnisse hat Goethe aus den bitteren Erfahrungen der französischen Revolution genugsam kennen gelernt. Seine anfänglich ironische Behandlung dieses gewaltigsten Ereignisses seiner Zeit ist bereits gestreift worden. In den kleinen Werken „Die Aufgeregten" und „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter" hat Goethe dagegen ernsthaft die verheerenden Folgen dieses Ereignisses diskutiert. Nicht ein neues organisches Wachstum, sondern nur eine neue Sorge und ein neues Gespenst zu den alten. Eine neue Faktion, eine neue Partei im europäischen Konzert, die das vorhandene Gewimmel von Ideen und Gedanken vermehrt. Eine Erneuerung durch Flickwerk als aus einer neuen Ideologie, nicht aus einem organischen Wachstum. Der reine Lebenswille, der hier und dort gewiß durchbrach, versandete sofort in Ideologien. Und bei ihnen allen handelt es sich um die „Gespenster", mit denen die Sorge Faust umgibt.

Die Folgen einer derartigen Erneuerung waren also nur Doktrinarismus und Phanatismus, gründend in dem von Goethe sogenannten Zeitfieber. Goethe spricht davon in dem Fragment „Die Reise der Söhne Megaprazons". Dieses Zeitfieber war nicht der Auftakt einer Gesamtgenesung, sondern der Beginn einer langen Krankheit; denn sofort traten die reaktionären Mächte auf den Plan, und das Leben verengte sich wieder in der Ausschließlichkeit seiner Teile und fiel aus seiner dialektischen Gesamtbewegung.

Wie eine Neugestaltung vor sich gehen muß, ist vielen Stellen der Meisterromane und der Wahlverwandtschaften zu entnehmen. Der Wille darf nur den naturgegebenen Anlagen folgen, sonst wird weder ein schöner Park, noch eine gesunde Gemeinschaft. In solche Gedanken über das soziale Gemeinwesen mündet die ursprünglich aristokratische Neigung Goethes zu Gestaltungen der Landschaft, wie sie z. B. in der Anlage des Weimarer Parks gegeben ist (vgl. Rave, Gärten der Goethezeit). Es vollzieht sich hierbei alles in langen Zeiträumen, niemals aber in einem Augenblick. Dies ist der Sinn der letzten Worte Fausts. Sein Augenblicksgenuß enthält in sich die Vorschau auf Jahrtausende. In den letzen Segensworten des Hundertjährigen schwingt der ruhige Rhythmus einer ungeheuer erhabenen Zuversicht, die unendlich trostvoll ist und immer wieder das Kleine und Kleinliche bei aller Neugestaltung überformt. Insofern ist er schon mit diesen Worten dem Augenblick enthoben. Visionär sind sie gesprochen und aus dem unzerstörbar optimistischen Lebensglauben heraus, wie er sich unbewußt durch das ganze Streben der Natur präformiert. Es ist richtig, wenn die herrschende Meinung in der Faust-Literatur den Teufelsanspruch auf Faust verlorengehen läßt. Nominell ist zwar die Wette verloren, denn Faust erlebt einen Dauerwert im Augenblick. Und das darf er nicht nach dem Wortlaut der Wette. Aber er steht in diesem Augenblick dort, wo der Teufel ihn nicht holen kann, d. h. den Anspruch überhaupt nicht mehr geltend machen kann. Denn in diesem Augenblick erlebt er das Ganze, wird ihm die prästabilierte Harmonie nicht nur

als wirkende Kraft aus dem Uranfang der Menschheit her, sondern ebenso als strahlendes Ziel der Zukunft wirksam. In Sehertum, in Vorschau und Ausblick auf die Zukunft hin erfüllt sich sein Leben. Die Zukunft erscheint mit der Urzeit verklammert. Die prästabilierte Harmonie erscheint dem unbewußten Streben in einem Augenblick als optimistisch strahlende Zukunft der Menschheit. Der Gottesbezug alles Lebens leuchtet in der Form der Sinnganzheit auf, aus welcher der erlebte Augenblick seine Würde bekommt.

Nur so kann Faust das Schwere tragen. Nur so bleibt die magische Gegenwart sinnvoll, nur aus diesem eschatologischen Ausblick, der dem erblindeten Faust als Innenblick eröffnet wird. Denn die soziale Gemeinschaft und ihre Begründung als Sinnganzheit forderte Opfer, ist magisch verhaftet. Philemon und Baucis wie auch der junge Wanderer müssen sterben, damit sie sich ausbreiten kann. Es ist die letzte magische Tat Fausts, und sie fällt in seine volle Verantwortlichkeit, wenn sie auch durch Mephistopheles und seine Helfershelfer ausgeführt wird. Gewalttat begleitet also den Weg der Formwerdung. Faust muß schuldig werden. Er konnte nicht neuen Wein in alte Schläuche gießen. Die ganze Radikalität und Brutalität dieser Tat ergibt sich aus der tragischen Situation des Kolonisators, Neugründers und Willensmenschen. „Mußt du nicht längst kolonisieren?" fragt Mephistopheles. In der letzten Szene des 4. Aktes ist das Gegenbeispiel gegeben. Hier wird gezeigt, wohin es führt, wenn der Wille nicht brutal und gewaltsam alle Konsequenzen eines Neuanfangs auf sich nimmt. Aus Sündenangst und Gewissensnot belehnt der Kaiser den Erzbischof, d. h. also, den Vertreter der „Toten Hand", mit dem magisch gewonnenen neuen Land. Er holt sich damit die alten Möglichkeiten des Aufruhrs wieder hinein. Flickwerk also und nicht Neuwerdung.

Anders am Schluß. Dann erst, als Faust alle Voraussetzungen für eine Neuwerdung mit beispielloser Radikalität getroffen hat, mit Seeräuberei, Piraterie und Gewalttat, dann erst kann Faust sich selbst dem natürlichen Werdeprozeß erschließen. Als es nichts mehr zu verteidigen gibt, als er nicht mehr magisch und brutal zu sein braucht, da kann er zu sich selbst sagen: „Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort." Erst jetzt kann er an dem Segen seiner eigenen Schöpfung teilnehmen. Da aber wird er blind. Die Sorge haucht ihn an. Und wie der Prophet des alten Bundes, sieht er das gelobte Land nicht mehr. Das ist die tiefste Sühne des Hundertjährigen für die Tat an Philemon und Baucis und für alle Magie. Er mußte seine schaufreudigen Augen schließen. Stellvertretend trägt er die Sorge und Sühne für diejenigen, die in dem gelobten Lande leben werden. Der Gedanke der Stellvertretung taucht am Schluß auf. Der Typ des großen Menschen, des Herrenmenschen, ist auch hier, wie im Beispiel der Helena, durch den Charakter des Dienstes bestimmt, des Dienstes am Leben. Und es kann zu diesem Dienst gehören und gehört eigentlich immer zu ihm: für andere schuldig zu werden. Und es werden auch hier, am Schluß des

Faust, die schönen Worte des alten Buches gelten: wer aber sich frei fühle von Schuld, der werfe den ersten Stein auf ihn. Faust stirbt in voller Tragik und Schuld. Die Sühne liegt für ihn darin, daß diese zu seinem Dienst am Leben gehört; die Sorge schließt ihn von dem gelobten Lande aus, das er mit magischen Mitteln erschließen mußte; denn die Zeit und die Welt ist voll von Gespenstern, und alle Ordnung, in der Menschen sicher und ruhig leben, geht in ihrem letzten Ursprung auf solche Vorgänge des stellvertretenden Schuldigwerdens zurück. Dieses ruhige Leben sieht Faust mit dem Innenblick, nachdem er seine schönheitstrunkenen Augen schon geschlossen hatte, und stirbt.

Ist nun der Schluß des Faust eine rein mystische Enthebung in eine Sphäre, in der die Magie sich löst, in der der „Erdenrest" verschwindet, der zu tragen peinlich ist? Kann das Streben nach Einheit und Vereinigung, das unbewußt durch alles magische Wollen strömt, sich ohne Erlösung nicht vollenden?

Die Verklammerung zwischen Streben und Erlösung findet sich in den Worten der Engel:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
„Wer immer strebend sich bemüht,"
Den können wir erlösen."
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Das Streben scheint also Voraussetzung der Erlösung zu sein. Das würde eine Art Lohntheorie bedeuten. Allein die katholische Werklehre von der mitwirkenden Gnade spielt hier gar keine Rolle. Ebensowenig freilich die lutherische Lehre von der völligen Ohnmacht des Willens. Denn der identitätsphilosophische Ansatz enthält gerade die innere Verwandtschaft von Streben und Einheit, Wille und Schicksal. Streben und Gnade können demnach als zwei Seiten desselben Verhältnisses nicht dualistisch auseinanderklaffen, sondern gehen auf die prästabilierte Harmonie im Sinne Schellings zurück. Allerdings wurde das dialektische Verhältnis zwischen beiden bei der Weltfahrt Faustens immer wieder gestört. Aber es klang doch auch im Laufe dieser Weltfahrt immer wieder der Ton einer Erlösung durch das Streben selbst hindurch. Das Streben selbst ist Organ der Erlösung. Aus ihrer Berührung wurde in der Szene Wald und Höhle die Reue geboren. Sie gab Faust dem Leben zurück nach der Gretchentragödie. Sie ist es auch, die ihm am Anfang des 4. Aktes, nach dem Helena-Erlebnis, das Bild Gretchens zeigt:

Täuscht mich ein entzückend Bild
Als jugenderstes, längst entbehrtes höchstes Gut?
Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf;

Aurorens Liebe, leichten Schwungs bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandenen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

Hier klingt das auf, was am Schluß des letzten Aktes mit den Worten umschrieben ist: „Das ewig Weibliche zieht uns hinan!" Wie verhält sich diese Erlösung zum Streben? Die Frage spitzt sich dahin zu, warum Goethe am Schluß zusammenfassend den katholischen Kult in der Form des Marienkults, in der Gestalt der mater gloriosa heranzieht. Die Erklärung, die er selbst an Eckermann gab, ist bekannt genug. Um feste, klare Formen zu haben, sagt er da. Aber Goethe hat wiederholt in seinen Äußerungen über die Kunst und ihre Gegenstände die Antike weit über das Christentum gestellt. Die christliche Vorstellungswelt sei nicht so gut für die bildende Kunst geeignet als die antike. Wenn er also doch am Schluß seines Lebenswerkes diese festen kultischen Formen benutzt, so muß doch auch inhaltlich etwas in ihnen wirksam sein, wodurch dieses gerechtfertigt erscheint.

In einer Eintragung im Tagebuch zur italienischen Reise heißt es einmal, daß die Kunst nur deswegen so gesunken sei, weil den Malern der christlichen Jahrhunderte ein Gegenstand aufgezwungen war, der nicht kunstgemäß sei. Vor diesen scharfen Worten schreibt er jedoch: „Was die Mutter Gottes für eine schöne Erfindung sei, fühlt man nicht eher, als mitten im Katholizismus. Eine Vergine mit dem Sohn auf dem Arm, die aber darum sântissimâ vergine ist, weil sie einen Sohn zur Welt gebracht hat. Es ist ein Gegenstand, vor dem einem so schön die Sinne stillstehen, der eine gewisse innere Grazie der Dichtung hat, über den man sich so freut und bei dem man so ganz und gar nichts denken kann, daß er recht zu einem religiösen Gegenstand gemacht ist." Poesie und Religion treten hier also in den Gegenstand zusammen. In den „Wanderjahren" hat Goethe das Bild der Maria zwar anders gesehen, mehr im Sinne der jungen Mutter (vgl. „Sankt Joseph II). Aber immer leuchtet das religiöse Mysterium durch, das Goethe auch im Sinne einer poetischen Grazie empfindet. Dichterisch ließ sich der Gegenstand also doch behandeln, selbst wenn man davon absieht, inwieweit Goethe im hohen Alter nach der Dichtung des westöstlichen Divans mehr der Mystik zugeneigt scheint. Es kann diese Verbindung von Poesie und Mystik nur in derselben Richtung liegen, die auch Goethes Verhältnis zur Philosophie kennzeichnet: Im ewig Weiblichen liegt das Verbindende, nicht das Trennende. Was der männliche Wille in seinen Bestimmungen und Festsetzungen trennen muß, fügt sich hier wieder zusammen. Es ist hier, nach Goethes eigener Aussage nichts Festes, Bestimmtes, sondern alles ist völlig bestimmbar.

Es gehört nun zu der entscheidenden Position der Schillerschen Ästhetik, d. h. es ist nach ihm die Aufgabe der Kunst und des Schönen, den Willen des Menschen in eine allseitige Bestimmbarkeit zurückzuführen. (Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.) Der Wille des Menschen soll aus seiner einseitigen Bestimmtheit vom individuellen Gegenstand her oder aus einer Idee heraus zu einer völlig freien Bestimmbarkeit befreit werden. Nur so wird er von seinen Einseitigkeiten gelöst. Und eine ähnliche Auffassung begegnet bei Goethe. November 1798 schreibt er an Meyer (Propyläen 12. 131), daß er in engster Zusammenarbeit mit Schiller ein kleines Opus über die Kunst ausgearbeitet hätte, betitelt: „Der Sammler und die Seinen". Die Schönheit hat hiernach die Aufgabe, den Menschen aus seiner einseitigen Bestimmtheit durch das Individuelle, einzelne oder durch das Ideale, Allgemeine, zu lösen. Diese Auffassung herrscht ebenso in Goethes Meinung vom Wesen der antiken Kunst. Er spricht in dem

erwähnten Brief an Meyer davon, daß er in seinem Aufsatz hätte zeigen wollen, „welche verschiedenen Richtungen Künstler und Liebhaber nehmen können, wenn sie nicht aufs Ganze der Kunst ausgehen, sondern sich an einzelne Teile halten."

Für unsere Frage ergibt sich daraus die Erklärung für die Aufnahme der mater gloriosa der Büßenden und Seligen, der Engel und Reuigen. In all diesen Gestalten ist *keine willentliche Bestimmung mehr und damit keine magische Verkürzung*. Hier ist reine Bestimmbarkeit des Willens, und das bedeutet reine Liebe. Das ist die „Liebe von oben", „ew'gen Liebens-Offenbarung", die sich zur Seligkeit entfaltet. Sie bestimmt nichts; sie läßt sich *bestimmen*, vom Geliebten her. Der in seinen Bestimmungen festgerannte Wille muß in die reine Bestimmbarkeit gelöst und damit *umgeartet* werden. Es ist eine Art Bekehrung also, nur ohne jeden konfessionellen Beigeschmack und ohne jedes Dogma:

Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem Geschick
Dankend umzuarten!

Die dogmatische Beeinflussung des Willens ist hier gerade aufgehoben. Der Wille wird in seinem unbewußten Grund zurückgeholt, der in der weiblichen Seele viel stärker vorhanden ist, als in den Kraftanstrengungen des männlichen. So bekommen die Worte von Reue und Büßerinnen ihren Sinn. Die rein passive Kraft der weiblichen Erosliebe enthält das, was der männliche Wille von sich aus magisch nicht durchzusetzen vermag. *Die Lebensganzheit wirkt viel stärker durch die reine Bestimmbarkeit des Weiblichen, als Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin, als etwa durch das Herrentum des männlich-magischen Willens*. Goethe kehrt hier, wie sein Faust, zum Urmythos zurück; es wäre Aufgabe einer Sonderuntersuchung nachzuweisen, inwieweit Goethe hier die Gedankengänge der symbolischen Mythendeutung vorwegnimmt, wie Bachofen sie später vertrat, d. h. mutterrechtliche Anfangsgründe der ganzen Menschheitsentwicklung annahm. Das ist ein Heraustreten und Sichabsondern des vereinzelten, losgetrennten und darum magischen männlichen Willens von seinem Muttergrund und eine Rückkehr dieses Willens in diesen Grund. Es ist ja Gretchen, die die Worte singt: „Der Frühgeliebte nicht mehr Getrübte, er kommt zurück." Und die mater gloriosa spricht:

Komm! hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Die Frau steht der Lebensganzheit näher. Sie ist in allen Formen des Weiblichen der lebenden Form vielmehr als der männliche Wille. Der letztere wird also Dienst am Leben tun, *wenn er in ihren Dienst tritt*, wird durch sie und ihr unbewußtes Ahnen und Fühlen bestimmbar und löst sich aus seiner Verkrampfung:

Werde jeder bessre Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

Die mater gloriosa ist das Bild und Symbol für die völlige Übereinstimmung des Willens mit seinem unbewußten, göttlichen Grund, aus dem sein blindes Streben hervorgeht. In diesem Bilde begegnen sich Poesie, Philosophie und Religion. Es ist eine mythische Darstellung dessen, was allem Streben zugrunde liegt, was sich in dem religiösen Glauben, in der philosophischen Konzeption und in der poetischen Ahnung der Menschheit immer wieder neu bildet. Die tiefste Lebenssehnsucht der ganzen Menschheit ist hier im Bilde dargestellt.

Das Gesamtbild des letzten Aktes entfaltet sich bis zu dem Höhepunkt der mater gloriosa in Stufen. Unaufhörliche Bewegung ist es auch hier, in der erreichten Vollkommenheit, der reinen Bestimmbarkeit. Aber die Bewegung geschieht jetzt harmonisch, im ausschwingenden Rhythmus des Erosstrebens, der Liebe. Eine absolute Ruhe, ein verharrendes Sein gibt es in diesem Weltbild überhaupt nicht.

Die Stufen bestimmen sich als eine Höherentwicklung. Pater ecstaticus ist noch der Glühende, Leidenschaftliche, der begeistert Ergriffene, dessen Wille Schmerzen und Qualen leidet unter der Berührung mit der lösenden Liebe. Schon Mephistopheles aber leidet in grotesker Weise zum Schluß auch noch unter dieser Liebe. Er verträgt sie nicht, und wird von ihr verbrannt. Auf Erden hatte er seinen magischen und Verneinungswillen gegen sie zur Hilfe. Hier versagt dieses, denn selbst die Verneinung und die Magie lösen sich unter der allmächtigen Einwirkung dieser Liebe auf in reine Bestimmbarkeit und Hingebung. Und beinahe kommt sogar Mephistopheles in den Himmel, so gewaltig ist diese Liebe. Man weiß nicht, seit wann Goethe die Rettung Fausts geplant hat; es geschah wohl spätestens in der Zeit nach dem Italienerlebnis. Es hat jedoch auch ein Plan bestanden, sogar den Teufel umzuarten. Doch wird er jetzt nach seiner grotesken Niederlage ins Nichts zurückgetrieben.

Auch in der Religion auf der Stufe des Pater profundus leidet noch der Wille an seinen magischen Verfestigungen. Die Liebesboten verkünden ihm die Nähe der Erlösung. Gerade da spürt er seine Qual:

Mein Inneres mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharfangeschlossnem Kettenschmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

Die Stufen von ihm zu Pater seraphicus und den seligen Knaben bestimmen sich nach der Art des Erosstrebens, wobei der Wille immer mehr übermächtigt, schließlich zur reinen Bestimmbarkeit umgeartet wird.

Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet,
Ewigen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

Diese völlige Überwältigung des männlichen Willens geschieht zuhöchst im Bekenntnis des Doktor Marianus zur mater gloriosa hin:

Unbezwinglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest,
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wie du uns befriedest.

Vorher bekennen es die vollendeteren Engel: die ewige Liebe vermag die geeinte Zwienatur von Geist und Element zu scheiden und damit den Erdenrest, den Rest von Magie abzustreifen. In den Büßerinnen am Schluß kommt dies zu reinstem Ausdruck. Ihr Wesen ist reine Hingebung und Liebesdienst. Jegliche Magie, jegliches Ansichraffen des Lebens und der Elemente ist ausgeschaltet. Die Liebe lebt aus absoluter Genüge in sich selbst.

So ist das Vergängliche ein Gleichnis. Goethe hat selbst sein Werk vollenden dürfen. Die „Aussicht nach drüben" ist uns wohl verrannt. Allein das „immer strebend sich Bemühen" ist durch all seine Tragik und Schuld doch das Organ der Erlösung, die sich hier kundbar macht. Sie schafft keine Ansprüche auf ein Jenseits, aber sie schafft den Glauben an eine Vollendung, ohne den der Mensch nicht zu leben vermag.

Fausts Kampf mit der Sorge

Von Paul Stöcklein, Bamberg

„Reue" und „Sorge"

Das Auftreten der Sorge im Schlußakt des Faust motiviert sich von zwei Seiten her. Einmal bedeutet Sorge Alter, Ermattung des Lebenstriebes, Berührung mit dem Tod: „da kommt er, der Bruder, da kommt er, der . . . Tod."

Dann kommt Sorge aus der Handlung: Philemon und Baucis sind durch Faust vernichtet worden. „Mich im Innern verdrießt die ungeduld'ge Tat." (11341), so Faust, als er vom Brand vernommen, noch bevor er den Tod des alten Paares erfahren hat. Als er vom Tod der beiden hört, äußert sich seine Qual:

Geboten schnell, zu schnell getan! –
Was schwebet schattenhaft heran?

Es ist die Sorge mit ihren Schwestern. So eng verbunden (durch den Reim verknüpft) ist die Sorge mit jenem Nachgefühl der Tat, das wir mit dem Wort „Reue" bezeichnen wollen, ein Wort, das hier freilich in einem ungewöhnlichen,

außerchristlichen, ganz goethischen Sinne gebraucht sei. Dieser Zusammenhang begegnete schon einmal, im Monolog der Osternacht (640 ff.).

Die größere Gefühlseinheit, innerhalb welcher die Sorge eine besondere Komponente bildete, umfaßte hier folgende Züge: quälende Entschlußlosigkeit, Verneinung der Tat, tiefe Lebensunsicherheit und -ängstlichkeit, Erlöschen des Lebensmutes und ein selbstquälerisches verzagtes Reuegefühl: Faust bereut es geradezu den Erdgeist gerufen zu haben: „Soll ich gehorchen jenem Drang? Ach! unsre Taten selbst, so gut als unsre Leiden, sie hemmen unsres Lebens Gang."

Wir werden nun alle diese Empfindungen bis in Einzelheiten in der Mitternachtsszene, im Kampf mit der Sorge, wiederfinden. Gewissermaßen Fausts ganzes früheres Leben, soweit es vor dem Paktschluß lag, steigt wiederum, in der Gestalt der Sorge verkörpert, in dieser Szene auf und sucht ihn aus einem Tatleben in seine frühere Lebensform zurückzuholen. Der „Reue" kommt dabei eine besondere Stellung zu. Es ist gut, sich genau zu fragen, wie im gesamten goethischen Werk „Reue" und „Sorge" zueinander stehen, um in die ungewöhnliche Fühlweise Goethes einzudringen. Zunächst die Zusammenstellung:

„Tat steht mit Reue, Handeln mit Sorge in immerwährendem Bezug." Dieser Aphorismus stammt aus den Skizzen zu „Dichtung und Wahrheit".

Aus der Marienbader Elegie:

Und nun verschlossen in sich selbst, als hätte
Dies Herz sich nie geöffnet, selige Stunden
Mit jedem Stern des Himmels um die Wette
An ihrer Seite leuchtend nicht empfunden;
Und Mißmut, Reue, Vorwurf, Sorgenschwere
Belastens nun in schwüler Atmosphäre.

Aus einer ähnlich tiefen Erschütterung, aus einem völligen Unsicher-gewordensein kommen die Worte der Epimeleia, als sie die Liebe ihres Jünglings verloren hat:

Teurer Vater! hat Epimeleia
Sorg' um dich getragen manche Tage;
Sorge trägt sie leider um sich selbst nun,
Und zur Sorge schleicht sich ein die Reue.

Der „Zweifel", aus dem Monolog der Osternacht bekannt, – übrigens gibt es bei Goethe auch die so bezeichnende Neubildung „Zweifelsorge" – ist verknüpft mit der Reue, in den Worten des durch Erschütterung verstörten Orest:

Sie rühren sich in ihren schwarzen Höhlen,
Und aus den Winkeln schleichen ihre Gefährten,
Der Zweifel und die Reue, leis herbei.

Wenn auch die Sorge hier nicht genannt ist, so befinden wir uns doch in ihrem Gefühlsbereich; der „Zweifel" bezeichnet die innerste Unsicherheit und Verstörung, die sich in Orest bis zum Vernichtungsgefühl steigert. Die Unsicherheit scheint hier genau so ein Urgefühl wie die „Reue"; bei Epimeleia sind Reue und Schuldgefühl

bestimmte Begleitgefühle zur Sorge: „Und zur Sorge schleicht sich ein die Reue". Wie wenig Schuld und Reue hier im herkömmlichen moralischen oder christlichen Sinne gefaßt sind, zeigt Epimeleias große Rede, in der sie Schuldgefühl empfindet („jene Schuld ragt"), ohne daß sie doch im mindesten irgendeine Schuld auf sich geladen, irgendwie menschlich versagt hätte. Ihr Inneres ist durch die Plötzlichkeit des Schicksalschlages so verstört und geschwächt, daß sie den in sie geschleuderten Vorwurf des Geliebten (den gänzlich unberechtigten Vorwurf!) *nicht mehr aus sich zu entfernen vermag.*

Das genaue Gegenteil ist der Faust des 5. Aktes mit der reich und rücksichtslos wirkenden, unerschöpflichen Ausstrahlung seiner Entelechie. In sein Haus, in den sprühenden Kraftkern seines Wesens, kann die „Schuld" nicht eindringen: „Drin wohnet ein Reicher, wir mögen nicht 'nein."

Diese Zusammenhänge werden nochmals in den Wanderjahren psychologisch und religiös vertieft, allerdings auch im Sinne herkömmlicher Anschauungen gemildert und abgewandelt! „Die eigentliche Religion hat es ganz allein mit dem Gewissen zu tun, dieses soll erregt, soll beschwichtigt werden: erregt, wenn es stumpf, untätig, unwirksam dahinbrütet; beschwichtigt, wenn es durch Reue und Unruhe das Leben zu verbittern droht. Denn es ist ganz nah mit der Sorge verwandt, die in den Kummer überzugehen droht, wenn wir uns oder andern durch eigene Schuld ein Übel zugezogen haben." Die Abmilderung aller Begriffe, wie sie das ganze Gedankengebäude der „Wanderjahre" beherrscht, nähert hier auch den Begriff der Sorge dem Herkömmlichen an, ebenso den Begriff der Schuld, dessen Gebrauch gerade in den Wanderjahren uns noch am Beispiel Leonardos beschäftigen wird. In dem Doppelausdruck „Reue und Unruhe", die die Religion zu beschwichtigen haben, wird freilich der Zusammenhang mit dem sensibel Unsicheren, der typisch goetheschen Linie, deutlich. Denn nach der herkömmlichen Auffassung soll doch die Religion keineswegs eine echte Reue beschwichtigen; vielmehr steht die Metanoia am Tor der religiösen Entwicklung. Echte Reue, Wiedergeburt (das Gegenteil des Unsicherwerdens) ist übrigens von Goethe unvergeßlich gestaltet: „Die Bajadere" („weint zum erstenmal"). Die „reuig-Zarten" des Faustschlusses.

Nicht nur in Augenblicken tiefer Erschütterung treten Reue und Sorge zusammen als *Unsicherheit über das Vorher und Nachher*, auch in Augenblicken geringerer seelischer Bewegung treten sie merkwürdigerweise miteinander auf, ja sie können sich dauernd in einem Winkel der Seele zusammen festnisten. Sie haben dann mehr einen hypochondrischen, grillenhaften, teilweise skrupulösen Charakter; Reue ist dann zerstörerischer Selbstvorwurf, Selbstzerfleischung.

Nach dem ersten Kuß in Sesenheim martern den jungen Goethe die Mächte der Nacht, wie es „Dichtung und Wahrheit" im elften Buch erzählt: „In solchen Stunden und Lagen ist es, wo die Sorge, die Reue den wehrlos hingestreckten Menschen zu überfallen pflegen." Hypochondrische Grillen treten dazu, es drängt sich ihm wieder der Aberglaube auf, seine Lippen seien verhext, verwünscht, auf Grund der bekannten Geschichte mit den Tanzlehrertöchtern. Die Geliebte sei durch den Kuß geheimnisvoll geschädigt worden.

Als seelische Grundlage ist hier wieder die Schwäche, die übergroße Empfänglichkeit, erkennbar: Er kann die Vorstellung des wirkenden Fluches aus seiner Seele

nicht entfernen, obwohl er sie intellektuell belächelt – so wenig Epimeleia den in sie geschleuderten Vorwurf wieder aus sich entfernen konnte. So dringt im schwachen Augenblick Aberglaube in die Seele ein; sie wird krankhaft sensibel für Vorzeichen, Nachwirkungen und ähnliche „magische" Erscheinungen.

Dies erfährt Faust, als am Ende seines hundertjährigen Lebens seine Lebenskraft zu schwinden beginnt; die vis unitiva der Seele löst sich und Teilempfindungen, die sonst vorüberhuschend, immer sofort aus der Seele zu verweisen waren, wachsen gespenstisch groß an und erschüttern den Seelenkern. Als die Sorge in sein Haus eingedrungen ist, eingeladen durch seine Unsicherheit und seine „Reue" über die Tat an Philemon und Baucis („Mich im Innern verdrießt die ungeduldige Tat"), da wird Faust fröstelnd und schaudernd von abergläubischen Anwandlungen umfangen: „Vier sah ich kommen, drei nur gehn. . . Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft. . . Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll. . . Ein Vogel krächzt, was krächzt er? Mißgeschick."

Von Aberglauben früh und spat umgarnt!
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.
Und so verschüchtert stehen wir allein.
Die Pforte knarrt, und niemand kommt herein.

In diesem Zusammenhang der Aufschrei: „Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen".

Goethes Biographie bringt ein erregendes Beispiel, wie in die erschütterte, geschwächte Seele plötzlich Aberglaube und Angst vor unheilvollem Einfluß anderer Menschen eindringen kann. Als 1815 auf der Fahrt zu Marianne die Wagenachse bricht, reagiert er mit einem Schrecken, – mit dem Umsturz des ganzen Reiseplans – der ohne Verhältnis zu dem (damals doch so häufigen) Unfall ist. Er will dann nicht den Herzog und die Jagemann sehen; er fürchtet einen unheilvollen Einfluß der beiden, fürchtet auch, daß die Jagemann, wie schon immer, ihm Unheil bringe usw. (Kürzlich hat ja diese Episode wieder eine Darstellung, nicht eigentlich eine Deutung, in dem Buch von Pyritz erfahren.) In diesem Moment der Schwäche – Goethe ist sich sicher über seinen Zustand klar und darüber, daß er seine Seele nicht beherrschen könne – vermeidet er es überhaupt mit der Welt in Verbindung zu treten, zieht sich, um sich zu regenerieren, völlig ins eigene Innere zurück. Er meidet vor allem das Zusammentreffen mit der Geliebten; er ist möglicher Versuchung in diesem Seelenzustand nicht gewachsen. Das Omen ist ihm auch ein mahnend-positives. Man heilt eine Krankheit, indem man alle Reize und Anstrengungen fernhält und die regenerierende Kraft der Natur in möglichster Ruhe wirken zu lassen strebt.

Innerhalb unseres Gefühlskomplexes ist nun die Linie der grillenhaften Gewissenhaftigkeit näher zu verfolgen, sie kann verdeutlichen, was „Schuld" meint, die ja die Schwester der „Sorge" im 5. Akt ist. – Als eine eigene Studie über die „grillenhafte", „reuige Unruhe" eines edlen, zarten Gewissens kann die Geschichte vom „nußbraunen Mädchen", deren Held Lenardo ist, angesehen werden. Lenardo hat eine Schuld, eine winzige, kaum nennenswerte Schuld auf sich geladen, da entwickelt sich seine „angeborene Gewissenhaftigkeit, ungeregelt wie sie war", „im einzelnen zu grillenhafter Schwäche". Er bringt die Vorstellung schwerer, folgenreicher Verschuldung nicht mehr los. Immer wieder drängt ihm die Phantasie das Bild der verhängnisvollen Situation quälend auf. Er glaubt an die schlimmsten Folgen seiner Tat und wird fern der Heimat, da er die Folgen nicht überblicken kann, gerade deshalb von der schlimmsten, lebenshemmenden Reueunruhe gepeinigt.

Eckermann berichtet unter dem 29. Mai 1931: „Goethe erzählte mir von einem Knaben, der sich über einen begangenen kleinen Fehler nicht habe beruhigen können. ‚Es war mir nicht lieb, dieses zu bemerken', sagte er; ‚denn es zeugt von einem zu zarten Gewissen, welches das eigene moralische Selbst so hoch schätzt, daß es ihm nichts verzeihen will. Ein solches Gewissen macht hypochondrische Menschen, wenn es nicht durch eine große Tätigkeit balanciert wird.'" Wenn die Sorge auch hier nicht genannt ist, der Zusammenhang ist klar: Sorge geht immer darum, daß man nichts einbüßt, weder an „Haus und Hof" (Monolog der Osternacht) noch an Leben und Gesundheit (Hypochondrie), noch an dem moralischen Selbst, an dem ganzen moralischen Bestand, den man sein Eigen nennt. Deshalb kann man „sich nichts verzeihen". Man hängt ängstlich an seinem moralischen Selbst. Dies ist das Gegenteil der echten Reue (Wiedergeburt).

Es scheint nach der üblichen Vorstellung von Fausts Wesen undenkbar, daß auch Faust an einer solchen Krankheit, die ja vornehmlich den christlichen Bürger des achtzehnten Jahrhunderts öfters zeichnete, leide oder gelitten habe. Und doch ist Faust labil und „nordisch-christlich" genug, um diese Krankheit, genau wie Goethe selbst, kennengelernt zu haben.

Als Faust auf dem Osterspaziergang von den Landleuten geehrt wird, leidet er unerträglich unter dem wiedererweckten Schuldgefühl. Jahrzehnte sind seit der Pest verflossen – was sollte er als Gehilfe seines Vaters, was sollte er als blutjunger, unselbständiger Mensch auch für eine Schuld damals auf sich geladen haben! – Aber auf einmal steht, von der Phantasie beschworen und riesenhaft ins Schuldhafte gesteigert und verfälscht, die Vergangenheit vor ihm:

O könntest du in meinem Innern lesen,
Wie wenig Vater und Sohn
Solch eines Ruhmes wert gewesen! . . .
So haben wir mit höllischen Latwergen
In diesen Tälern, diesen Bergen,
Weit schlimmer als die Pest getobt.
Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben,
Sie welkten hin, ich muß erleben,
Daß man die frechen Mörder lobt.

Darauf Wagner, durchaus vernünftig:

Wie könnt Ihr Euch darum betrüben!
Tut nicht ein braver Mann genug,
Die Kunst, die man ihm übertrug,
Gewissenhaft und pünktlich auszuüben?

Verse, die der zitierten Gruppe vorausgehen, können die eigentümliche religiöse Grundlage zeigen, auf der solches hypertrophisches Schuldgefühl manchmal wächst:

Hier saß ich oft gedankenvoll allein
Und quälte mich mit Beten und mit Fasten.
An Hoffnung reich, im Glauben fest,
Mit Tränen, Seufzen, Händeringen
Dacht' ich das Ende jener Pest
Vom Herrn des Himmels zu erzwingen.

Gewiß, als Faust mit Mephisto den Gang in die Welt angetreten hat, vollzieht sich eine Umwandlung seines Charakters: der labile Zug tritt zurück. Sein Vorhandensein deutet sich aber leise mitunter an, so vielleicht zu Beginn des II. Teiles. Goethe selbst hat den inneren Zustand Fausts nach den Erfahrungen und Erschütterungen des I. Teils mit sehr starken Ausdrücken bezeichnet. „Ich mußte," so sagt er am 12. März 1826 zu Eckermann, „den Helden . . . völlig paralysieren und als vernichtet betrachten." Daß Fausts Inneres mit sich selbstquälerisch in Streit liegt, sagt uns Ariel:

Besänftiget des Herzens grimmen Strauß,
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile, . . .

Gewiß hat nach den herkömmlichen Moralurteilen hier der Selbstvorwurf eine andere, mehr berechtigte Bedeutung. Und doch scheint sich die seelische Bewegung an einem ähnlichen Element abzuspielen. Faust ist erkrankt, die Naturgeister wissen es genau. Ein ähnlicher Krankheitszustand bahnt sich im 5. Akt nach der Vernichtung der Alten an. Er wird später zu besprechen sein.

Goethe hat in seiner Selbstbiographie oftmals die in ihm ruhenden Möglichkeiten der Verdüsterung, besonders aus selbstquälerischer Reue, geschildert. Goethe besaß, genau wie Lenardo, jene „angeborene Gewissenhaftigkeit", jene Gewissenszartheit, die sich manchmal zu einem quälenden Lebenshemmnis entwickeln konnte. Wir kennen schon die Reuequal, welche in der Nacht nach dem Pfänderspiel in Sesenheim den Zweiundzwanzigjährigen überfiel. „Wahrheit und Dichtung" schildert ferner den Zustand unfruchtbarer bitterer Selbstvorwürfe und reuiger Unruhe, den ihm sein überempfindliches Gewissen nach dem Verlassen Friederikens bereitete. Er hat im letzten Buche von „Dichtung und Wahrheit" als abschließende Betrachtung über solche Geisteshaltung die langen Ausführungen über Jung Stillings unfruchtbare Reue und Unsicherheit. Wir wollen hier nur noch die für Goethes Veranlagung aufschlußreichste Begebenheit heranziehen:

Goethe leidet seit seinem ersten Abendmahlsempfang bis in sein siebzehntes Lebensjahr an „einem düstern Skrupel"; er glaubt, daß er das Sakrament unwürdig genossen habe. „Dieser düstere Skrupel", schreibt er in „Dichtung und Wahrheit", „quälte mich dergestalt, daß . . . ich . . . mich, sobald ich Leipzig erreicht hatte, von der kirchlichen Verbindung ganz und gar loszuwinden suchte."

Als Goethe ähnliche Zustände von Bekannten, zur Erläuterung seiner seelischen Verfassung, schildert, fällt wieder das Wort von den „hypochondrischen Zuständen"; wir hören von der negativen Wirksamkeit der „Einbildungskraft", den „Schreckbildern" der „Phantasie" usw.

Eine damit verwandte Haltung, welche vielen jungen Männern der damaligen Zeit eigen war und sie nahe an den Selbstmord trieb, hat Goethe ebenfalls in „Dichtung und Wahrheit" geschildert. Was den edlen, fein empfindenden Jüngling „am meisten ängstigt", „ist die unaufhaltsame Wiederkehr unserer Fehler . . . unsere Fehler machen uns beständig Not und Qual". Dies empfindet Goethe als den Hauptgrund für ein „ungeduldiges Streben, sich aus solcher Klemme zu befreien," d. h. zum Selbstmord zu schreiten. So war auch er dem Selbstmord nahegerückt, vornehmlich aus jener hochverletzlichen Zartheit und Schreckbarkeit des ethischen Organs, dem sich die selbstquälerische Phantasie verbündete; wie deutlich die Erscheinungen ins Krankhafte weisen, zeigen Goethes Ausdrücke von „hypochondrischen Fratzen", seine Bezeichnung des taedium vitae als einer Krankheit, die ihn damals durchwütet habe u. ä.

Der Zusammenhang mit der Sorge wird deutlich, wenn man an die Eckermann erzählte Geschichte vom Knaben, der sich über einen kleinen Fehler nicht beruhigen konnte, zurückdenkt. Diese

Unruhe und Reue wurzelt ja darin, daß der Mensch sorgt und fürchtet, er möchte etwas vom seinem moralischen Bestand einbüßen; in all den besprochenen Fällen, schätzt der Mensch, wie es Goethe anläßlich des Knaben tiefblickend formuliert, „das eigene moralische Selbst so hoch ein, daß es ihm nichts verzeihen will". Demgegenüber hat Goethe (besonders in den Gedichten und Balladen, die der Rechtfertigung des Eros gelten, bis zu der Paria-Trilogie) immer wieder die Überwindung dieses spröden moralischen Sich-bewahrens und ängstlichen Sicherns gefordert.: Die Seele muß sich verschwenden, „entselbstigen" können", auch im moralischen Sinne, mußß ihre ängstlich bewahrte Höhe aufzugeben verstehen. Jedenfalls ist die Rückwendung der Seele auf vergangene Verfehlung dann schädlich, wenn in der Seele dieser Hang besteht, sich selbst nichts verzeihen zu können – ein Phänomen, das ja bei Goethe die größte Rolle spielt. Von hier aus ist die immer wiederholte Mahnung Goethes zu verstehen: „Mußt ums Vergangene dich nicht bekümmern .. Mußt immer tun wie neu geboren." Verwandt damit der Vers, der später noch erklärt werden soll: „Nichts taugt Ungeduld, noch weniger Reue, jene vermehrt die Schuld, diese schafft neue."

Allzu rege und erregbare Phantasietätigkeit war auch eine persönliche Eigentümlichkeit Goethes; es ist bekannt, daß er widerwärtigen Eindrücken ausgewichen ist, natürlich nicht aus Feigheit, sondern aus Selbstschutz, aus Treue zu seinem schaffenden Genius, und um seine Liebesfähigkeit zum Mitmenschen nicht zu verdüstern. Wie er durch immer wieder auftauchende quälende Phantasiebilder, die irgendeinen unangenehmen Eindruck weiter variierten, tage- und wochenlang gestört werden konnte, ist von Biographen schon dargestellt worden. Hier liegt der Grund davon, warum er keinen Toten sehen wollte, wie er es uns ja selbst erklärt hat.

In jener einzigartigen Selbstcharakteristik, die Goethe, in der dritten Person schreibend, im Jahre 1797 als private Aufzeichnung niedergeschrieben und später selbst aus den Augen verloren hat, die erst vor 50 Jahren von Suphan wieder aufgefunden worden ist, (Weimarer Ausg. 42 II, 505 bis 507, vgl. Goethejahrbuch 16 (1895) 20 ff.) betont Goethe seine poetische Phantasietätigkeit und seine Erregbarkeit als die Hauptzüge seiner Psyche. Er spricht von seinem immer fortwirkenden „poetischen Bildungstrieb" und meint damit sicher die ununterbrochene in ihm arbeitende modellierende („Bildung" im alten Wortsinn), dichtende Phantasietätigkeit:

„Immer tätiger, nach innen und außen fortwirkender poetischer Bildungstrieb macht den Mittelpunkt und die Base seiner Existenz. Hat man den gefaßt, so lösen sich alle übrigen anscheinenden Widersprüche. . . Eine Besonderheit, die ihn sowohl als Künstler, als auch als Menschen immer bestimmt, ist die Reizbarkeit und Beweglichkeit, welche sogleich die Stimmung von dem gegenwärtigen Gegenstand empfängt, und ihn also entweder fliehen oder sich mit ihm vereinigen muß. So ist es mit Büchern, mit Menschen und Gesellschaften. . ." Reizbarkeit bedeutet: Empfindlichkeit, Empfänglichkeit. Als Empfänglichkeit für Krankheitskeime ein terminus technicus der Goethezeit.

Der Kampf mit der Sorge in der Szene „Mitternacht", 5. Akt.

Wie ist das Auftreten der lebensvernichtenden Mächte „Mangel, Schuld, Sorge, Not" im letzten Akt zu verstehen? Einmal aus der Reue um die Untat, dann biologisch: schwindende Lebenskraft, Nahen des Todes! Die Einzelerklärungen, besonders zur „Schuld", liefert Goethes Lehre von der Entelechie:

Jedes Wesen lebt, indem es zuerst den mütterlichen Organismus, dann die Elemente und Mitwesen beraubt, um sich aufzubauen. Die Nahrungsstoffe werden aus ihren bisherigen Bindungen gerissen (teilweise durch Tötung) und zur neuen

Lebensmitte gebunden, die sie sich anverwandelt und durch sie wächst. Auch seelisches Wachstum wird im Faust ähnlich gedacht (von Hertz und Kommerell zuerst klar erkannt).

„Die Natur füllt mit ihrer grenzenlosen Produktivität alle Räume. Betrachten wir nur bloß unsere Erde: alles, was wir bös, unglücklich nennen, kommt daher, daß sie nicht allem Entstehenden Raum geben, noch weniger ihm Dauer verleihen kann."

„Alles was entsteht, sucht sich Raum und will Dauer; deswegen verdrängt es ein anderes vom Platz und verkürzt seine Dauer." (Beides Max. u. Refl. J. Hecker, S. 199.) So „verdrängt" Faust die Alten „vom Platz" und verleibt sich ihren Landstrich ein: Dies Geschehen „nennen wir" „bös, unglücklich". Der Sinn von Fausts irdischer Laufbahn, im 5. Akt streng und schonungslos dargestellt, ist durch diese Nachlaßaphorismen (die man noch nicht heranzog) kommentiert. Von Fausts irdischer Laufbahn, die freilich nur ein Bruchteil seiner gesamten Laufbahn ist! Im irdischen Abschnitt seiner Laufbahn hat er die „Verselbstung" gelernt, nach dem Tode tritt er in die Schule und Stufenfolge der „Entselbstigung", d. i. der Liebe (um die grundlegenden Begriffe der menschlichen Entwicklungspolarität aus dem Schlußsatz des 8. Buches von „Dichtung und Wahrheit" zu gebrauchen – Begriffe, die als Schlüsselbegriffe des Divan und Faust wohl noch nicht voll erkannt sind.)

In Fausts irdischem Leben ist das Höchstmaß von Aneignung, Assimilierung, von Weltkonsum dargestellt. „. . . mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern." „Seid ihr verrückt, was fällt euch ein, den alten Faustus zu verneinen. Der Teufelskerl muß eine Welt sein, dergleichen Widerwärtiges zu vereinen!" („Widerwärtiges" bedeutet „Gegensätzliches".) (Zahme Xenien.) Im 5. Akt kommen die „letzten Schiffe" aus fernen Erdteilen in Fausts Hafen beladen heimgekehrt: Symbol des äußersten, am weitesten greifenden Weltkonsums der letzten Stunden. So lebt der irdische Faust mit vollkommener Einseitigkeit und mit vollkommener Stärke und Konsequenz; hier ist ein Naturgeschehen dargestellt, der Anschaulichkeit halber zum reinsten Fall geläutert. Was im echten Leben sich durcheinander schlingt und unvermerkt „pulsend" wechselt, „Verselbstung und Entselbstigung", das ist hier mit der naturwissenschaftlichen Lehrhaftigkeit des alten Goethe auseinandergelegt und zugeteilt den zwei großen Lebensabschnitten, deren Grenze und Übergang der Tod ist. Der irdische Faust ist (am meisten im 5. Akt, der den Grundsinn konzentriert, wie Lohmeyer gezeigt hat): einsam, herrisch, gestalterisch, fürstlich, rastlos, ungestillt, freudlos, liebelos. Man darf mit Carus dies letzte Wort gebrauchen; daß unentfaltete Keime von Liebe in seiner Seele ruhen, wie sich uns vor allem beim Eingangsmonolog des 4. Aktes gezeigt hat, widerspricht dem nicht. Der fortlebende Faust ist anders: er lernt erfolgreich Kindlichsein und Liebe von den Seligen Knaben und Gretchen.

Hat nun ein Wesen durch „Heranraffen" seiner Lebensstoffe sich selbst gebaut, so steht es bei den Elementen in „Schuld". Sie wollen das Ihrige zurück, wollen den

neugeschaffenen Lebensverband wieder lösen. „Die Elemente sind mit uns verbündet," sagt Mephisto im 5. Akt. Nun kommt es darauf an, wie rüstig der nisus formativus, der Zusammenhalt der Entelechie verbleibt; das bestimmt die Lebensdauer des Wesens. Krankheit und Tod sind die Schuldeneintreiber, die den „Zoll der Natur" verlangen.[1]

Dieses ganze Drama zwischen den lebensauflösenden Mächten und der vis unitiva der Monade, die ihr Auseinanderfallen und Anheimgegebenwerden an die Elemente möglichst lange hinauszuschieben trachtet, spielt sich nun auch auf der Höhe und Ebene der Seele und des Geistes ab. Hier ist ja nach dem Wort des Oheims im 6. Buch von W. Meisters Lehrjahre alles, was dem Menschen gegenübertritt, „alles außer uns" als Element zu betrachten, das es zu bewältigen und zu formen gilt. Ja auch „alles an uns" ist als Element anzusehen, auch die inneren Mächte, Regungen, Neigungen, Bedrohungen. „Tief in uns liegt die schöpferische Kraft," die all jene innere und äußere Materie zu gestalten vermag und dem feindlichen Andrängen ihrer amorphen Auflösungstendenz sich entgegenstellt. Unter den inneren Regungen, die es zu bewältigen und in das Seelenganze einzugliedern oder auszuschließen gälte, gehört als der feinste, feindseligste Angriff gegen die Einheit des Personkerns die Sorge. So wie die tückische Flut am Deich leckt – um das Symbol des 5. Aktes zu gebrauchen –, so schwebt als die Botin des Auflösenden die Sorge „schleichend groß" an Faust heran. Sie ist der innerlichste Angriff, auch der tückischste, weil die Ursprungsstelle der Sorge allein in der Seele selbst liegt. Bei „Mangel, Schuld, Not" ist dies nicht in dem Maße der Fall. Mangel ist Abnehmen der Lebenskraft, der Vitalität, „Schuld" ist das Geschuldete, das, was die Seele genommen, verzehrt, sich assimiliert hat, den Elementen schuldet. Es ist gewiß auch der Anspruch der Getöteten (besonders der beiden Alten) an den noch Lebenden, ein Anspruch, der besonders in dem Augenblick sinnvoll wird, in dem eine besondere Unsicherheit, „Reue", inneres Widerrufen der geschehenen Tat in Fausts Seele einbricht. „Not" schließlich deuten wir als Not der Krise, als Todesnot. So entspringen diese drei Mächte nicht unmittelbar dem Seeleninneren, wie es die Sorge tut. Die andern drei grauen Weiber müßten von außen einbrechen; die „Sorge" ist immer schon drinnen, sie braucht nicht durch die Türe einzutreten – „Die Tür ist verschlossen" – konstatieren die drei; daß die Sorge durchs Schlüsselloch gehen kann, drückt aus, daß sie der innerlichste Feind, der unabwehrbarste An-

[1] Zunächst biologisch gedacht! „Der lebendige Organismus reagiert so, als ob er der Physik und Chemie Trotz bieten wollte. Tut man Eis auf die Haut, so bildet der Organismus hier vermehrte Wärme; gibt man Säure ins Blut oder in den Magen, so reagiert der Organismus mit Alkalisierung . . . Erst der tote Organismus läßt den physikalisch-chemischen Gesetzen freien Lauf". Dies Zitat aus Kötschau „Zum Aufbau einer biologischen Medizin (1935) in der Goethes Biologie weiterdenkenden „Menschenkunde" (1941) von Otto Julius Hartmann. Wichtig für diese Zusammenhänge: Kommerell und D. Lohmeyer („Faust und die Welt" 1640); über „Sorge" und „Element" mein Aufsatz G. R. M. 1943.

griff eines mühelos schon ins Burginnere, ins Seeleninnere gedrungenen Feindes ist. Sie ist selbst aus seelischem Stoff, fähig, luftig zu schlüpfen; der Angriff gegen den Zusammenhalt und die Rüstigkeit des Personkerns geht hier von einer rätselhaften eigenseelischen Macht selbst aus.

Faust (auf dem Balkon):

Die Sterne bergen Blick und Schein,
Das Feuer sinkt und lodert klein;
Ein Schauerwindchen fächelts an,
Bringt Rauch und Dunst zu mir heran.
Geboten schnell, zu schnell getan! –
Was schwebet schattenhaft heran?

Das innere Frösteln aus schwindender Lebenskraft, das Gefühl des auf die Neige gehenden, ermattenden Lebens, des höchsten Alters kann nicht suggestiver ausgedrückt werden, als durch diese kurzatmigen Fügungen, die Symbole der erlöschenden Sterne, des zusammensinkenden und kleinbrennenden Feuers, des kühlen Schauerwindchens, des bitteren Rauchgeschmacks und feuchtkühlen Dunstes. Dazu das innere Unsicherwerden, das Wiederrufen des Getanen bei sich! Und nun im Moment dieser bangen Zusammenziehung der Seele unter dem Druck des soeben gefallenen Schicksalsschlages: genau in diesem Moment dringen die fordernden Geister, die Rachegeister der vernichteten Lebensreiche auf die geschwächte Seele ein. Der Reim verkoppelt beide Zeilen („getan . . . heran"). Auch diese Geister sind ja innere seelische Erscheinungen, Personifikationen der Erschütterung, der gegen den Seelenkern andringenden Regungen. Das Alter Fausts, aber auch das Alter des Jedermann in gewissem Sinne. Die zwei Mächte: Lebensschwächung und „Reue" im besonderen goethischen Sinne bedrohen wohl jedes Alter in seiner vita activa.

Die vier grauen Weiber stellen sich nun dem Zuschauer vor: Mangel – Schuld – Sorge – Not. Eine deutliche Steigerung des Angriffs auf das Leben! Es ist keineswegs so, daß Goethe den „Mangel" durch die „Not" „verdopple" in „bequemer" Lässigkeit des Aufbaus, wie man gemeint hat. – „Schuld": „Es war auf kurze Zeit geborgt. Der Gläubiger sind viele." So singen bald darauf die Lemuren und bringen den Anspruch der Elemente sowie den der geplünderten Lebensbereiche (zuletzt des Bereiches von Philemon und Baucis) damit zum Ausdruck. Ein Schuldgefühl verknüpft sich damit nur in dem Sinne, wie wir im vorausgehenden Kapitel die Begriffe von Reue und Schuld festgelegt haben. Die Regung kann außerdem noch nicht in den Seelenkern eindringen: sie ist außerhalb der Schloßmauer. Das vierte Weib als „Not" ist im Sinne der Steigerung geradezu als Todesnot zu verstehen. (So wird der every man von den Vorboten des Todes besucht.)

In der nächsten Versgruppe bedarf nur das Wort vom Reichen, zu dem die drei nicht hinein „mögen" (im alten Wortsinne, fast so viel wie „vermögen") einer Er-

läuterung. „Reich" bedeutet „vermögend", auch im tieferen Sinne des Wortes. Ein Können, eine ausstrahlende entelechische Kraft, welche das Auflösende und den Anspruch der Elemente nicht an sich heranläßt. Faust will nicht sterben, so stark ist er immer noch. Seine Entelechie ist noch *reich an Kraft*, er bezahlt nicht den „Zoll der Natur" wie im achtzehnten Jahrhundert gerne der Tod genannt wird. Der Arme muß den Schuldeneintreiber hereinlassen. Vor dem verschlossenen Schloßtor des absoluten Fürsten hat der Schuldeneintreiber keinen Sinn: er „mag" nicht „'nein". Auch dieses Bild spielt hier zur Veranschaulichung der monadologischen Anschauung mit. In diesem Sinne heißt es etwa von der stärksten Entelechie, von der des Schöpfers selbst im Pariagebet: „Großer Brahma, Herr der Mächte! Alles ist von deinem Samen. Und so bist du der Gerechte!" Brahma ist also *deshalb „gerecht"*, weil er der *Mächtigste*, der Schöpfer ist. Wie das ethische Problem damit zusammengedacht werden könne, kann hier nicht dargestellt werden; Grundlage ist auch hier die Bedeutung der „Schuld" im früher gegebenen Sinn.

Sich gegen Regungen und Ansprüche der Drei zu sperren, fruchtet in diesem Fall; sie verrinnen, verschwinden, fliehen. Es fruchtet nicht bei der Sorge; sie kann in den Personkern, in das Haus eindringen, als die *innerlichste* unter den Vieren, als Alterstribut, doppelt als Bedrohung des faustischen Alters, da sie schon die Gefahr früherer faustischer Lebensperioden war.

Wessen Vorboten die Vier sind, wird in den letzten drei unvergeßlichen Versen der Weiber gesagt. Wieder eine unvergleichliche lyrische Beschwörung des Gefühls sinkender Lebenskraft: „Es ziehen die Wolken, es schwinden die Sterne! Dahinten, dahinten! von Ferne, von Ferne, da kommt er, der Bruder, da kommt er der — — — Tod."

Im Auftrag des Todes kommen gewiß alle vier grauen Weiber, aber dreie von ihnen können ihren Angriff eigentlich nur gegen die körperliche Vitalität, nicht gegen den Personkern selbst, den schöpferischen Lebenspunkt richten. Käme in dem nun folgenden Kampf mit der Sorge die Sorge zum Ziel, so würden die drei andern sofort durch die geschlagene Bresche einbrechen. Auch der Kampf mit der Sorge endet überraschend: sie richtet ihren Angriff gegen den Personkern, aber sie trifft nur die leibliche Vitalität, eigentlich nur die leibliche Vollständigkeit, ihr Hauch, der lähmen sollte, „zur Hölle bereiten" sollte, wirkt nur blindmachend. Gewiß ist damit der Verfall des Leibes, der Tod eingeleitet; aber es ist in großartiger, dramatischer Gestaltung zu zeigen gelungen, daß es einen Punkt in der Person gibt, der von den lebensvernichtenden Mächten nicht berührt wird. Die Person zieht sich zusammen auf ihre eigenste aktive Kraft, während das Leibliche zu versagen, sich zu zerlösen, zu sterben beginnt.

Faust:

Vier sah ich kommen, drei nur gehn,
Den Sinn der Rede konnt' ich nicht verstehn.

Es klang so nah, als hieß es – Not,
Ein düsteres Reimwort folgte – Tod.
Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft.
Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zauberssprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.
Das war ich sonst, eh ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll,
Daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll.
Wenn auch ein Tag uns klar vernünftig lacht,
In Traumgespinst verwickelt uns die Nacht;
Wir kehren froh von junger Flur zurück,
Ein Vogel krächzt; was krächzt er? Mißgeschick.
Von Aberglauben früh und spat umgarnt!
Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt.
Und so verschüchtert stehen wir allein.
Die Pforte knarrt, und niemand kommt herein.
(Erschüttert.)
Ist jemand hier?

Es ist die altbekannte Gefühlswelt, die hier wieder eingebrochen ist: dumpf-schmerzlich, schreckbar, „verschüchtert" (wie Faust selbst sagt, auch hier wiederum in der wir-Form sprechend wie in der Osternacht), empfänglich für alle Ängste und Unsicherheiten, von Geschehnissen abergläubisch erschreckt, als seien es magische Anzeichen, verzagt-sehnsüchtig auf die Jugendzeit zurückblickend, die auch hier wiederum als „sonst" erscheint. Teilempfindungen haben die erlahmende Seelenmitte überwuchert, überwunden, mitgerissen; die vis unitiva der Entelechie wird locker. „Reue" breitet sich aus, daß er seinen Weg beschritten habe („. . . Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte"). Bangen erfüllt ihn vor der Zukunft („. . . daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll."). Das ist die Sorge mit all ihren Atributen! Faust ist bereits in den Bannkreis des nahenden Dämons getreten, der ihn zu beherrschen beginnt.

Die Beziehungen zu früher ließen sich noch im einzelnen aufzeigen. „Es zeigt sich an, es warnt." Es ist genau das, was der frühere Vers sagte: „Du bebst vor allem, was nicht trifft". „Traumgespinst. . ." Früher:

Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf mein Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken.

Von hier aus erklärt sich, was in diesen Versen mit „Magie" gemeint ist, ein Wort, das hier anderes bedeutet als sonst im Faust. Sich von „Magie" umstrickt zu fühlen (die er von seinem „Pfad entfernen" möchte), bedeutet hier nichts anderes als der wenige Zeilen später folgende Vers: „Von Aberglauben früh und

spat umgarnt." Es bedeutet: schreckbar sein, empfänglich für sogenannte magische Anzeichen, Vorahnungen, den inneren Dämonen der Ängste und ihrer Magie ausgeliefert sein.

Die Verbindung der Sorge zu dem hier verwandten Begriff von Magie wird gebildet durch Goethes Begriff der inneren Dämonen. Goethe spricht z. B. vom Dämon der Hypochondrie. Er spricht unzählige Male von den Dämonen innerer Versuchungen, Launen, Verschüchterungen, Verwegenheiten. Burdach z. B. hat in seiner Sorge-Abhandlung eine größere Anzahl solcher Stellen zusammengestellt. Dämonen sind vor allem jene Gemütsbewegungen, über die der Mensch nicht Herr ist. Sind sie positiver Art, so heißen sie oft Genien. Z. B. der „Mut sich in die Welt zu wagen" – ein Mut, den man sich ja nicht geben, den man nur haben kann – heißt „Welt- und Thaten-Genius". Eine reiche Fundgrube für solche innerseelischen Mächte, die als Dämonen oder Genien auftreten, bietet z. B. „Des Epimenedes Erwachen". Hoffnung ist ein Genius, Sorge ist ein Dämon. Manchmal wird das Wort Dämon auch im weiteren Sinne[2] benützt und bezeichnet auch die positiven Regungen mit, z. B. Hoffnung soweit sie unserer Willensherrschaft mehr oder minder entzogen sind (Eros z. B. ist Dämon). Ein Hauptsammelbecken des Dämonischen ist natürlich die Phantasie, die den Menschen schreckt und lockt und unablässig zieht, der weitgehend wehrlos gegen sie ist. Hier läßt sich die Verbindung zum Magischen in diesem besonderen Sinne auch durch eine Fauststelle belegen. Der Astrolog-Mephisto leitet die Erscheinung von Paris und Helena folgendermaßen ein:

Durch magisch Wort sei die Vernunft gebunden;
Dagegen weit heran bewege frei
Sich herrliche, verwegne Phantasei.
Mit Augen schaut nun, was ihr kühn begehrt,
Unmöglich ist's, drum eben glaubenswert.

Mephisto hat überhaupt diese zynische Einstellung zu weiten Teilen der Magie; sie scheint ihm vielleicht verwandt mit der Entbindung dämonischer Seelenmächte der Phantasie. Gewiß gibt es auch eine höchst real wirksame Magie, z. B. jene, durch die Mephisto dem Faust hilft Kanäle zu bauen. Aber die Magie des faustischen Studierzimmers, die Magie vor dem Paktschluß, wird von Mephisto doch eher psychologisch betrachtet, fast wie Selbsttäuschungsmanöver eines dem Phantasiedämonen verfallenen Gemütes. Wenigstens sagt der Mephisto des Maskenzuges von 1818 über den Magier des Studierzimmers:

Ich macht ihm deutlich, daß das Leben
Zum Leben eigentlich gegeben,
Nicht sollt in Grillen, Phantasien
Und Spinntisiererein entfliehn.

[2] Eine übersichtliche, durchaus zutreffende Darstellung der verschiedenen Bedeutungen, in denen das Wort „Dämon" und ähnliche Wörter bei Goethe vorkommen, findet sich bei Carl Justus Obenauer: „Der Faustische Mensch" 1922 S. 175 ff.

Die besondere Bedeutung des Magischen, die an unserer Stelle zu herrschen scheint[3] – gegensätzlich zur Zauberei als einer Form erhöhter aktiver Wirksamkeit des Menschen nach außen –, scheint sich zu verdeutlichen, wenn wir den Rückblick Fausts in der Mitte der Versgruppe betrachten.

Das war ich sonst, eh ich's im Düstern suchte,
Mit Frevelwort mich und die Welt verfluchte.
Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll, . . .

Faust hat in seiner Studierzimmerzeit „im Düstern gesucht" Er hat in der bitteren Unbefriedigung dieses Daseins, das gerade durch die Magiebeschwörung des Erdgeistes und die folgende Enttäuschung auf seinen Höhepunkt, auf die völlige Weltabsage in Form des Freitodes gelangt war, sich und die Welt verflucht. Faust überblickt nun im Alter sein Dasein von der Jugend an. Die Jugend hatte das richtige Weltverhältnis, wie oft dargestellt. („Das war ich sonst.")

Am Schluß der Rede spricht Faust „erschüttert": „Ist jemand hier?" Es ist im Grunde jene dumpfe Erschütterung, die dem Menschen aus der Erkenntnis kommt, daß man, bei aller Tatkraft, nicht gegen j e n e Gefahren gefeit ist, die aus dem eignen Innern hervorbrechen. Die Sorge hat sich vermummt („Masken" hieß es früher). Ja, man weiß nicht: ist überhaupt ein unsichtbarer Gast da? Geschweige denn, daß man wüßte, wer er sei. „Und du, wer bist denn du?" Die Sorge gibt sich noch lange nicht zu erkennen.

Das scheint mir die Gestaltung einer psychischen Tatsache zu sein: gerade bei den gefährlichsten Bedrängungen und Einflüsterungen, die aus dem unbewußten Seelenreich aufsteigen, kann man zunächst gar nicht sagen, was es ist, was uns bedrängt; nur ein dumpfes ungewisses Gefühl der Bedrängung und Gefahr beherrscht uns. Haben wir erst erkannt, wie die Gefahr heißt, dann ist der schlimmste Zeitpunkt schon überwunden; wir sehen klar und können kämpfen. Es geht Faust genau so: in dem Augenblick als er erkannt hat, wie die Gefahr heißt, als die Sorge sich zu erkennen gegeben hat („Hast du die Sorge nie gekannt?"), setzt die Peripetie der Szene ein, ist Faust ein Verwandelter, nicht mehr der Tastende. Nun plötzlich der rücksichtslose Kampf! Damit ist die gefährlichste Krisis schon überwunden. Grillparzer sagt einmal vom Kummer (der gewiß nur ein entfernter Verwandter der Sorge ist):

Kummer, nimm erst Gestalt! Nur das Formlose ängstet und martert;
Hat sich der Feind mal gestellt, halb ist gewonnen der Sieg.

[3] Als Faust, von Helenas „Dunsterscheinung" berauscht, Wirklichkeit und Erscheinung zu unterscheiden unfähig gegen das Bild des Paris erzürnt losspringen will, da ruft Mephisto deutlich und richtig: Machst du's doch selbst, das Fratzengeisterspiel! – Auch die Magie in der Schatzgräberballade ist untätiges Versinken ins Phantasiereich – geboren aus „Sorge" und „Not" –; die Rettung kommt aus frisch ergriffener Arbeit, „gegenwärtige" Genuß, Absage ans trübe Traumreich, phantastische Planen.

Die Sorge beginnt nun ihren wiegenden, sägenden Singsang, von einlullender Gleichmäßigkeit, eine beherende „Litanei", wie es Faust später nennt, eine regelrechte incantatio:

Würde mich kein Ohr vernehmen,
Müßt es doch im Herzen dröhnen;
In verwandelter Gestalt
Üb' ich grimmige Gewalt.
Auf den Pfaden, auf der Welle,
Ewig ängstlicher Geselle;
Stets gefunden, nie gesucht,
So geschmeichelt wie verflucht –
Hast du die Sorge nie gekannt?

Hier ist das Wesen der Sorge genau so geschildert wie im Monolog der Osternacht, worauf schon Burdach hingewiesen hat. Hier tritt am deutlichsten der Topos aus der antiken Literatur als äußerliches Gewand des Gedankens zutage, ohne daß dies Burdach hier gemerkt hätte. Die atra cura, die mit dem Reiter aufsitzt, mit dem Seefahrenden segelt, ist hier in den auf Pfaden und Welle begleitenden Gesellen verwandelt. Man muß das Wort „ängstlich" als Beiwort dieses Gesellen erklären, was die Kommentare übersehen. „Ängstlich" bedeutet hier natürlich nicht „Angst habend", sondern „enge machend", beengend, bedrängend, beklemmend. Dieser Geselle macht, daß uns enge und ängstlich wird.[4]

„Stets gefunden, nie gesucht, so geschmeichelt wie verflucht." Sie ist der Begleiter, der sich immer wieder beigesellt, den man immer wieder an seiner Seite finden muß, obwohl nie erwünscht, „nie gesucht". „So geschmeichelt. . ." Wenn man sich einmal an die Sorge, an diese stete Begleiterin gewöhnt hat, kann man sie nicht mehr entbehren. Man lauscht aufmerksam und ängstlich ihren Einflüsterungen; man verweichlicht, man verhätschelt seine „Sorge". Man „schmeichelt" ihr auf diese Weise. Aber wie gerne wäre man doch gleichzeitig den Begleiter los! Man „verflucht" sie.

Die folgende Frage: „Hast du die Sorge. . .?" prägt die Verführungskunst des Dämons deutlich aus. Er will durch seine Fragestellung Faust gewissermaßen zwingen zu sagen: „wohl habe ich dich einmal gekannt, vor langer Zeit, vor dem Paktschluß." Ein solches Zugeständnis wäre sehr gefährlich. Es gibt innere Regungen, denen man nichts zugestehen darf. Man darf nicht einmal ihr Vorhandensein oder ihr Vorhandengewesensein konstatieren. Diese Übel gewinnen nur durch solche Konstatierung. Man darf sie ebensowenig anerkennen, wie jene Keime vom Wahnsinn, die bei großen Erschütterungen in jedem Menschen sichtbar werden. Man darf mit diesen Regungen nicht zu diskutieren beginnen und sie gar nicht zur Audienz vor das Entscheidungsselbst vorlassen. Man muß vor ihnen geradezu die

[4] Diese Bedeutung von „ängstlich" ist bei Goethe noch überaus häufig, besonders ausgeprägt zum Beispiel WA 16, 497 (Bühnenanweisungen zu „Des Epimeniden Erwachen).

Augen schließen und alle Gegenkräfte, die man in sich aufbieten kann, rücksichtslos in diesem Moment zusammenfassen und aktivieren.[5]

Genau so handelt Faust. Er würdigt die Frage der Sorge keiner Antwort. Er läßt sich zunächst in gar keinen Dialog ein. Er setzt ihr einen Monolog entgegen. Dieser Monolog ist Ausdruck der einseitigen Zusammenraffung aller Tatkräfte, die in Faust sind. War jemals in ihm etwas von vita contemplativa, so ist es jetzt getilgt. Diesen großen Monolog, der mit den Worten beginnt: „Ich bin nur durch die Welt gerannt" faßt man immer als die vorbildliche Zusammenfassung von Fausts Wesen[6] oder gar vom Wesen des Menschen überhaupt auf und berauscht sich gern an Versen absoluter Diesseitigkeit. Vorbildlich ist aber hier nur Fausts Kampfstellung gegen die Sorge. In diesem Augenblick soll der Mensch so sein. Hier soll er die Augen schließen, wie wir oben sagten, um unabgelenkt alle Abwehrkräfte gegen die Krankheit in sich sammeln zu können. In anderen Augenblicken soll der Mensch eine andere Haltung und innere Öffnung darleben. Der Faust des Eingangsmonologes zum 4. Akt ist ganz Schauender und Sehnender, dessen Sehnsucht fast die Grenzen der irdischen Welt zu überschwingen scheint. Man darf nicht die durch die dramatische Situation notwendige Einseitigkeit zur vorbildlichen Haltung schlechtweg umstempeln. In gewissen Lagen ist es für den Menschen gut, sein Auge vor aller Erkenntnis, auch der der jenseitigen Möglichkeiten zu schließen; andre Lagen verlangen die Belebung des kontemplativen Pols im Menschen. Unglücklich, wer nicht zwischen den Polen wechseln will, wer den Kairos verkennt, wann das eine, und wann das andere von der Situation gefordert ist. Ohne die beiden Pole keine Entwicklung, keine „Steigerung", um den naturphilosophischen Ausdruck Goethes zu gebrauchen. In den Einzelheiten ist die Rede Fausts von den Kommentatoren hinlänglich erklärt. Wir gehen sogleich zur nächsten Versgruppe der Sorge über.

Wen ich einmal mir besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
Ewiges Düstre steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter,
Bei vollkommnen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle;
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

[5] Parallelfall: „In jeder großen Trennung liegt ein Keim vom Wahnsinn; man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen." (Max. u. Refl.; aus den Wanderjahren).

[6] Faust drückt nur eine Seite seines Wesens aus; das Betrachtsame, Zagende, das ihn vor allem vor dem Pakt charakterisiert hat, muß er jetzt verschweigen.

Faust hat in seiner vorhergehenden Rede auf die Welt hingedeutet: „Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm." Darauf antwortet nun die Sorge: „Wen ich einmal mir besitze, dem ist alle Welt nichts nütze." Sie entwertet die Welt. Im Zustand der Sorge lockt die Welt weder zu Tat noch zu Genuß, sie scheint nur ein Herd der Bedrohung, denn der von der Sorge Befangene ist ja eigentlich von der Welt durch eine düstere Nebelschicht getrennt; die Nebel einer negativen Phantasie steigen ununterbrochen vor sein geistiges Auge und verleihen der Welt die fürchterliche Farbe. „Glück und Unglück wird zur Grille." Der Hypochondrische erlebt weder Unglück noch Schmerz in echter Weise, er ist „versunken ins Subjekt" wie ihn Goethe einmal charakterisiert hat.

Der Mensch trennt sich so vom belebenden Rhythmus der Natur: „Sonne geht nicht auf noch unter." Was hier die Kontaktlosigkeit bedeutet, zeigen Ausführungen aus „Dichtung und Wahrheit": „Der Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, der Blüten und Früchte und was uns sonst von Epoche zu Epoche entgegentritt, damit wir es genießen können und sollen, dies sind die eigentlichen Triebfedern des irdischen Lebens. Je offener wir für diese Genüsse sind, desto glücklicher fühlen wir uns. . . Sind wir gegen so holde Anerbietungen unempfänglich, dann tritt das größte Übel, die schwerste Krankheit ein, man betrachtet das Leben als eine ekelhafte Last."

Sich auszuschließen vom Rhythmus der Natur führt zum seelischen Hungertod: „Er verhungert in der Fülle." Die Kraftlosigkeit führt dann zur Entschlußlosigkeit; der von der Sorge Befangene kann sich zu nichts entschließen, zu keinem Genuß kommen, zu keiner Arbeit; er „schiebt" alles „zu dem andern Tage". Er lebt im Gestern und Morgen, er hängt nach und denkt vor; es fehlt ihm die von Goethe oft gerühmte „Gegenwärtigkeit", die Aufgeschlossenheit für den Augenblick. Da er nie zupackt, erlangt er nie Meisterschaft; da er nur denkt und nicht handelt, erlangt er nie eine Fertigkeit, ein gestalterisches Vermögen über die Dinge und das Leben. So ist der Schlußvers zu verstehen: „Ist der Zukunft nur gewärtig, und so wird er niemals fertig."[7]

Das Wort „schiebt ers zu dem andern Tage" ist noch besonders wichtig. Unzählig sind die Aufforderungen Goethes nichts zu verschieben, offen zu sein für die Pflicht der Stunde, für den Genuß des Augenblicks. Das Denken soll nie über der Zukunft, nie über der Vergangenheit brüten, es soll immer in den Dienst der tätigen und genießenden Nutzung des Augenblicks treten. Das Verschieben ist ja besonders schön in der Marienbader Elegie uns mißraten aus dem Munde der Geliebten; da die Elegie uns früher die Sorge zu verdeutlichen verholfen hat, sei sie auch hier als Lehre vom Augenblick – die genaue Komplementärfarbe zur Sorge – herangezogen:

[7] Das Wort „fertig" in diesem Sinne der Fertigkeit begegnet man bei Goethe öfters, z. B. in der italienischen Reise unter dem 17. Februar 1787.

Stund um Stunde
Wird uns das Leben freundlich dargeboten.
Das Gestrige ließ uns geringe Kunde,
Das Morgende – zu wissen ist's verboten; . . .
Drum tu wie ich und schaue, froh verständig,
Dem Augenblick ins Auge! Kein Verschieben!
Begegn' ihm schnell, wohlwollend wie lebendig,
Im Handeln sei's, zur Freude, sei's dem Lieben.
Nur wo du bist, sei allen, immer kindlich,
So bist du alles, bist unüberwindlich.

Auf den einwiegenden Zaubergesang der Sorge antwortet Faust:

Hör' auf! So kommst du mir nicht bei!
Ich mag nicht solchen Unsinn hören.
Fahr hin! die schlechte Litanei,
Sie könnte selbst den klügsten Mann betören.

„Den klügsten Mann": Ja, gerade den, bei dem die Kräfte des Sinnens und Denkens stärker ausgebildet sind als die Kräfte der Tat, wird die Sorge leichter zu fesseln verstehen. „Der Sinn erweitert aber lähmt. Die Tat beschränkt, aber belebt."

Und nun schildert die Sorge in der folgenden Versgruppe, wie die Krankheit immer tiefer in den Befallenen eindringt. Nun greift die Krankheit seine Entschußkraft an:

Soll er gehen, soll er kommen,
Der Entschluß ist ihm genommen;
Auf gebahnten Weges Mitte
Wankt er tastend halbe Schritte.
Er verliert sich immer tiefer,
Siehet alle Dinge schiefer,
Sich und andre lästig drückend,
Atem holend und erstickend;
Nicht erstickt und ohne Leben,
Nicht verzweifelnd, nicht ergeben.
So ein unaufhaltsam Rollen
Schmerzlich Lassen, widrig Sollen,
Bald Befreien, bald Erdrücken,
Halber Schlaf und schlecht Erquicken
Heftet ihn an seine Stelle
Und bereitet ihn zur Hölle.

In den ersten Zeilen wieder der „Zweifel". So hörten wir früher Faust: „Wer lehret mich? was soll ich meiden?"

Wie sehr die Entschlußlosigkeit eine Gefahr der Goetheschen Natur selbst gewesen ist, darüber mag ein tiefsinniges Bekenntnis zu Eckermann Zeugnis geben, das auch das Problem dieser Szene beleuchten kann. Am 11. März 1828: „Des Menschen Verdüsterungen und Erleuchtungen machen sein Schicksal! Es täte uns not, daß der Dämon uns täglich am Gängelbande führte und uns sagte und riete, was immer zu tun sei. Aber der gute Geist verläßt uns und wir sind schlaff und

tappen im Dunkel." Dämon ist hier natürlich positiv gemeint, ist dem „Daimon" der „Urworte", auch dem Daimonion, verwandt.

„Er verliert sich immer tiefer." – Er verliert den wegweisenden Instinkt: er fühlt, daß er nicht mehr „sich selbst angehört", wie der bei Goethe häufige Ausdruck für den sicheren, glücklichen Seelenzustand heißt. Er fühlt, daß in ihm Mächte groß werden, die er nicht mehr abschütteln, nicht mehr bezwingen kann, und die schließlich mit seinem Ich schalten. Der stärkste Ausdruck dieser hoffnungslos gelähmten Preisgegebenheit an stärkere Mächte ist dann das Bild: „So ein unaufhaltsam Rollen." Der Mensch ist jeder freien Bewegung unfähig geworden; wie ein rollender Gegenstand muß er passiv den stärkeren Gesetzen der Gravitation gehorchen.

„Nicht verzweifelnd, nicht ergeben": der wirklich der Sorge Verfallene hat auch nicht die Kraft zur Verzweiflung. Verzweiflung hat irgendwie noch Kraft in sich, sie kann durchstoßen zum Selbstmord oder zu Tränen, wie im ersten Monolog. „Wer nicht verzweifeln kann, muß nicht leben," sagt Goethe einmal. Im grauen Nebelmeer der Sorge gibt es keine entschiedene Empfindung: „Bald Befreien, bald Erdrücken, halber Schlaf und schlecht Erquicken." Ein Zwischenzustand zwischen Leben und Tod!

Faust gibt auch mit den nun folgenden Worten („Unselige Gespenster. . .") der Sorge keinen Zutritt zu seinem Innern. Zwar räumt er ein, daß man Dämonen „schwerlich" los werde, das heißt von den negativen inneren Mächten sich nie völlig lossagen, befreien könne, aber nie werde er sich der Sorge ergeben, nie werde er ihre Macht anerkennen. Darauf die Sorge:

Erfahre sie, wie ich geschwind
Mich mit Verwünschung von dir wende!
Die Menschen sind im ganzen Leben blind,
Nun, Fauste! werde du's am Ende.

Der aufs höchste gereizte Dämon wendet hier fauchend (Klangmalerei „geschwind . . . Verwünschung . . . Menschen . . . Fauste") seine zusammengefaßte Kraft, sein lebenvernichtendes Wollen gegen Faust an. Damit hat er gleichzeitig seine Kraft ausgegeben. Deshalb verschwindet er nach dem Anhauchen. Faust empfindet sofort den eisigen Anhauch, der etwas an ihm zum Sterben bringt. Es wird noch tiefer Nacht um ihn, so empfindet er, als es die sternenlose Mitternacht ist. Daß er erblindet sei, empfindet er wohl nicht gleich. Er empfindet nur, daß er in eine Krise eingetreten ist, er empfindet, daß der Kontakt mit der Welt, die Lebendigkeit der Sinne, die natürlich das Alter schon stumpfer gemacht hat, noch um einen Grad weiter gesunken ist, während das Selbst nicht erschüttert ist. Das kommt zum Ausdruck in seinen Versen:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht;
Was ich gedacht, ich eil' es zu vollbringen;
Des Herren Wort, es gibt allein Gewicht.
Vom Lager auf, ihr Knechte! . . .

Die Sorge hat ihren Angriff gegen den ganzen Menschen Faust gerichtet; ihre Gegenwart und ihr Hauch sollten ihn eigentlich im Innersten lähmen und blenden. Ihr Angriff erreicht aber nur die leiblich-vitale Sphäre; an der Entelechie prallt er ab. Nur die Physis wird getroffen, sie wird alt, ihre Weltverbundenheit, ihre Sinne erlöschen, sie zahlt dem irdischen Dämon ihren „Zoll", sie wird todesreif. Die Psyche altert nicht, sie zieht sich nur weiter in sich selbst zurück, indem sie im absterbenden Organismus sich in sich selbst zu konzentrieren beginnt.

Daß die Sorge etwas ganz anderes gewollt hat, können auch ihre letzten beiden Verse zeigen: „die Menschen sind im ganzen Leben blind. . ."; so sollte Faust auch werden, also geblendet, gelähmt an der inneren Schwungkraft der Seele, wie es eben infolge der überall regierenden Sorge die Menschen, die Bürger, sind. Das Wort „blind" hat hier eine durchaus tiefere Bedeutung als die nur vitale. Es bezeichnet das „Erstarren" der Gefühle, den Zustand, der den Blick verliert für die Wirklichkeit, und immer nur in seinen Bangnissen lebt. Dies wünscht natürlich die Sorge dem Faust: „. . . werde du's am Ende!" Sie kommt aber nicht zum Ziel, sie trifft nur die Physis von Faust, die dadurch das erste Stück „Tod" erleidet, während der Seelenkern, zwar erschüttert, dennoch jeder Verminderung und jeden Todes spottet.[8]

Über den künstlerischen und psychologischen Sinn der Szene.

Wir schauen auf die folgende Szene voraus:

Faust: Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt! . . .
Ermuntere durch Genuß und Strenge,
Bezahle, locke, presse bei!
Mit jedem Tage will ich Nachricht haben, . . .

Faust wird, als er diese Befehle gibt, von Mephisto genarrt. Er wähnt sich Herr; in Wirklichkeit wird keiner seiner Befehle ausgeführt, ja es wird – der Höhepunkt einer geradezu shakespeareischen tragischen Ironie – von diesen scheinbar befehligten Arbeitern, an deren Spatengeklirr sich Faust erfreut, das Grab ihres Herrn trällernd gegraben. Hier tritt Fausts Einseitigkeit und Größe, wie sie sich unter dem Andringen der Todesgewalt polarisiert und vereinseitigt, am schärfsten heraus. Der Mensch ist im Todesaugenblick im äußeren Sinne ohnmächtig und, wenn er äußere Illusionen hegt, durchaus betrogen. Er entfaltet aber ein Höchstmaß innerer Kraft, wenn er den Todespaß auf die angemessene Weise passiert,

[8] Wie wenig die Faust angehexte Blindheit eine seelische Bedeutung hat, kann vielleicht auch daraus erkannt werden, daß nach früheren Fassungen die Sorge ihn mit Taubheit schlug, was im alten Sinne allgemeiner körperlicher Fühllosigkeit, Sinnenschwäche des Alters zu verstehen ist, wie Burdach gezeigt hat, also das physische Absterben, das erste „Stückchen Tod" noch deutlicher anzeigt.

welche uns Faust in einseitiger Deutlichkeit vorlebt. Man muß diesen Engpaß mit geschlossenen Augen durchschreiten, mit Sammlung aller aktiven Energie im Innern. Es ist wie in vielen Märchen: man darf in den Krisen die Augen nicht öffnen, sonst verfällt man den Dämonen, sonst zerstört uns ein Anblick, etwas Grausiges, das nicht zu ertragen ist.

Das ist der zweite Sinn von Fausts Blindheit. Hier setzt sich organisch eine frühere Linie fort. Faust war ja auch taub für alles, was die Sorge ihm zugeraunt hat, mußte die Augen schließen vor den gefährlichen Bildern, die ihm ihre Rede vorführte, vor all dem, was auch in seiner eigenen Vergangenheit, an die ihn die Sorge erinnert, an Zuständen der Sorge gewesen ist. So sehr hat er ja die Augen damals geschlossen, daß er guten Glaubens seine Vergangenheit, seine verzagten Zustände vor dem Pakt mit Mephisto abgeleugnet, absichtlich vergessen hat und uns in jenem großen Monolog „Ich bin nur durch die Welt gerannt" durchaus keinen zutreffenden Lebenslauf, keine zutreffende Selbstdarstellung gibt, vielmehr sich zum äußersten Tatmenschen stilisiert hat.

Schon hier herrschte das lebensfruchtbare Augenschließen, in der letzten Szene herrscht es gesteigert.

In diesem Faust des letzten Augenblicks scheint etwas vom Geist zu leben, der „in Lebensfluten, im Tatensturm wallt". Am Anfang des Dramas haben wir die beiden großen dämonischen Antagonisten zum erstenmal kennengelernt: den Tatengenius und die Sorge. Faust stand zwischen den Dämonen in der Entscheidung, hin- und hergerissen in der ersten Szene. Später hat ihn der „Welt- und Tatengenius" gewonnen. Er geht in die Welt mit Mephisto. Nun erreicht die Kraft des Erdgeistes ihren ersten Höhepunkt, in „Wald und Höhle": „Erhabner Geist, du gabst mir . . . alles . . ." Aber das Welt- und Tatleben führt zu „Schuld" und „Reue": „des Vorwurfs glühend bittre Pfeile", von denen Faust zu Beginn des zweiten Teiles genesen soll. Er genest, aber das weitere Leben häuft wiederum „Schuld", zuletzt im 5. Akt; so kann der Dämon der Sorge wieder einbrechen. Am Ende des Stückes kämpfen wieder die Dämonen. Haben wir am Anfang des Stückes den „Welt- und Tatengenius" leibhaftig geschaut, während die Sorge in Faust Gestalt gewann, so tritt am Ende die Sorge leibhaftig entgegen, während wir den Welt- und Tatengenius jetzt in dem stürmischen Hundertjährigen wirken fühlen. Das entspricht insofern einem dramatischen Gesetz, als jeweils gerade derjenige Dämon in leibhaftiger, selbständiger Gegenwart erscheint, der für den Helden in der betreffenden Phase seiner Entwicklung der Gegenspieler, sein Nichtselbst ist. Zwei Mitternachtsszenen sind es, beidemale wird ein Engpaß durchschritten (Selbstmordversuch, der Tod selbst), und beidemale löst ein morgendliches, fast überirdisches Licht die Krise der Nacht auf.

Betrachtet man die Linie des Erdgeistes, so steht „Wald und Höhle" in einem Zusammenhang mit dieser umschließenden Anlage. Hier wird auf dem Höhepunkt des Weltgefühls, das sinngebende Rahmenspiel der Dämonen wieder angedeutet.

Hier wird vor allem der Punkt der weitesten Entfernung von der Sorge markiert. Faust steht schon ganz in der Welt, und er ist noch nicht schuldig geworden, er wird es erst mit dem Entschluß am Ende dieser Szene. Hier ist die Peripetie seines Weltglückes; am Ende der Szene, die mit „erhabener Geist" begann, steht die Angst: „Hilf, Teufel, mir die Zeit der Angst verkürzen." Mit hoher dramatischer Kunst sehen wir also in dieser Szene die Aufstieglinie heraufgeführt, gipfelhaft umgebogen und die Abstiegsrichtung deutlich angezeigt. Wohl stört die Szene innerhalb der Gretchentragödie. Wo aber eine höhere Wölbung errichtet werden soll, muß manchmal durch alte Bauteile ein Pfeiler getrieben werden; nur so wird das höhere Gesamtbild vollständig.

Was wir hier Wölbung nennen, ist gewissermaßen die zweite mythische Rahmenlinie des Werkes neben der überlieferten Rahmenlinie: der Kampf der Dämonen um die Seele neben dem Spiel von Gott und Teufel um die Seele.

Die zahlreichen Entsprechungen zwischen den beiden Mitternachtsszenen, zu Beginn und zu Ende, zeigen nun auch ihren künstlerischen Sinn. Zweifel, Aberglaube, Reue, ängstigende Träume – alle diese Akkorde werden am Ende des Stückes so genau wieder aufgenommen, um die Ausdruckskraft und Symmetrie des Rahmenspiels zu steigern. Bis zu welcher Künstelei Goethe die Entsprechungen vielfacher Rahmenlinien ausgewogen hatte, zeigt ein Blick in die nicht verwirklichten Pläne; nicht nur eine Schlußszene zwischen Gott und dem Teufel (die allerdings künstlerisch logisch wäre) war in Wiederaufnahme der Prologszene geplant, auch dem Vorspiel auf dem Theater entsprach ein Nachspiel der selben Art, des selben Versmaßes und dem Zueignungsgedicht entsprach ein genau gleich langes, gleichgestaltiges, völlig pendantartig gebautes Gedicht „Abschied", das ja verwirklicht worden ist. Solches Bestreben nach künstlerischer Symmetrie mag zeigen, daß wir mit unserer Annahme einer Rahmenlinie, die vom Kampf der Dämonen gebildet wird, uns kaum von der Goetheschen Denkweise entfernen.

Feinheiten der Entsprechung zwischen unseren Szenen mag man noch weiter ins Psychologische verfolgen. Wie Faust die Todeskrise besteht, ist vorgebildet in dem Aufschwunge, der das Erscheinen des Erdgeistes begleitet: „Ich fühle Mut . . . Mit Stürmen mich herumzuschlagen . . . Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen." Der vollkommene Ausdruck auch für Fausts Haltung in der zerschmetternden Gewalt des letzten Lebensaugenblicks! – Es wäre nun ein naheliegendes Mißverständnis, den Erdgeist für durchaus positiv, die Sorge für durchaus negativ zu halten. Das wäre ungoethisch. So sehr die Sorge überwiegend negativ ist, sie steht zum Erdgeist polar, das heißt, auch sie hat etwas von Lebensnotwendigkeit an sich. Und ebenso ist der Erdgeist kein durchaus heller, positiver Geist; wer immer von ihm beherrscht wäre und nie von den kontemplativen zögernden Kräften ebenfalls sich bestimmen ließe, für den gälte, was Goethe mehrmals gesagt hat, daß absolute Tätigkeit am Ende zum Bankrott führt, daß vor allem die „Verschuldung" immer unerträglicher werden muß. Gewissen habe ja

niemand, als der Betrachtende (Max. u. Refl.). Welche Gefahr selbst Faust läuft, als er, gewiß richtig handelnd, am Schlusse so völlig sich dem Tatengenius verschreibt, zeigt die letzte Szene allzu deutlich. Die Tatwelt hat etwas Dunkles und Gewaltsames:

Wie es auch möglich sei
Arbeiter schaffe Meng auf Menge
Ermunt're durch Genuß und Strenge,
Bezahle, locke, presse bei!

Ist dieser Befehl nicht in ergreifender Weise verwunderlich? Kann denn dieses „Beilocken" und „Beipressen" nicht vielleicht wieder den Keim zu ähnlicher Schuld legen, wie es soeben die Schuld gewesen ist, die Faust durch die Vernichtung von Philemon und Baucis auf sich geladen hat. Es ist wahrhaft tragisch: jene Schuld führte zu furchtbarer Erschütterung, führte zum Kampf mit der Sorge – und eben im Kampf mit der Sorge wird jene gewalttätige Aktivität entwickelt, welche wieder zu neuer ähnlicher Schuld führen kann – und welche dann wieder jenen verhängnisvollen Zirkel einleiten kann. Und dies alles in dem Augenblick, wo er seine Totengräber in tragischer Verblendung für seine Arbeitssklaven hält. Dies Problem löst sich nur, wenn wir auf die allgemeineren psychologischen Anschauungen Goethes über Denken und Tun einen Blick werfen.

Im Menschen stehen sich Denken und Tun gegenüber; dem passiven, aufnehmenden und sinnenden Pol steht der aktive, tätige Pol gegenüber; nun bestehen merkwürdige Beziehungen zwischen beiden Polen, zwischen denen der Mensch sich pulsierend hin und her bewegen solle. „Der Sinn erweitert, aber lähmt die Tat beschränkt, aber belebt. . ." Der Handelnde ist immer gewissenlos, es hat niemand Gewissen als der Betrachtende. Beide Sphären müssen nun in ständigem Wechselaustausch miteinander treten:

„Denken und Tun, Tun und Denken, das ist die Summe aller Weisheit, von jeher anerkannt, von jeher geübt, nicht eingesehen von einem jeden. Beides muß, wie aus- und einatmen sich im Leben ewig fort hin und wider bewegen, wie Frage und Antwort sollte eins ohne das andere nicht stattfinden. Wer sich zum Gesetz macht, was einem jeden Neugeborenen der Genius des Menschenverstandes heimlich ins Ohr flüstert, das Tun am Denken, das Denken am Tun zu prüfen, der kann nicht irren und irrt er, so wird er sich bald auf den rechten Weg zurückfinden!" (Wanderjahre.)

So sollen also beide Sphären einander beschränken, berichtigen, ins Gleichgewicht setzen. Dies ist ja auch der Sinn von Prometheus und Epimetheus. Das Phänomen der Polarität, wie es philosophisch durch Weinhandls „Metaphysik Goethes" herausgearbeitet ist.

Auch das Gewissen steht unter solchen Gesetzen. Daß nur der Betrachtende Gewissen habe, nicht der Handelnde, kennen wir schon. (Max. u. Refl.) Nun das Wichtige: ein allzu zartes Gewissen muß „durch eine große Tätigkeit balanciert

erden", so Goethe zu Eckermann am Schluß der zitierten Beobachtung. Sonst ntstehe Hypochondrie. Hypochondrie, eine bestimmte Vereinseitigung und Krankeit ruht auf der Isolierung des einen Poles; als wesentlich für die Hypochondrie nennt einmal Goethe zu Eckermann: „Zuviel Philosophie, zu wenig Tatkraft, zu wenig körperliche und geistige Energie", ein andermal, sie sei „Versinken ins Subjekt".

Keine Äußerung in einer der beiden Sphären soll sich ohne Gegenwirkung aus der anderen Sphäre entfalten. Selbst so positive Erscheinungen, wie das Gewissen, bedürfen der Balancierung, der Regelung. Von Lenardo's Gewissenhaftigkeit sagt Goethe, daß sie „ungeregelt" war. Und wodurch sie geregelt werden mußte, lehrt uns Lenardo's Geschichte, lehrt uns die oftmalige Mahnung Goethes: durch Tätigkeit. Gegen innere Leiden empfiehlt der alte Goethe immer wieder „entschlossene Tätigkeit". Als eine von ihm selbst geübte Diätetik der Seele haben es seine Biographen in seinem eigenen Lebensgang oft festgestellt.

Tätigkeit bedeutet hier nicht Ablenkung. Nicht Geschäftigkeit soll innere Leiden vergessen machen. Eine innere Aktivität soll durch die Tätigkeit angeregt werden. Die träge Empfänglichkeit und Schreckbarkeit soll durch Frische überwunden werden; letztlich soll natürlich der Personkern, die aktive Kraft der Entelechie wieder erweckt werden; aus ihr allein kommt ja die Rettung, wie wir sahen. Das bedeutet gleichzeitig die Sammlung, Konzentration, Verwesentlichung des Menschen, also das Gegenteil der Überaktivität, der man im 20. Jahrhundert begegnet. (Man hat ja mit Recht die Überaktivität als der Angst verwandt, ihr vielleicht entstammend, bezeichnet. Sie steht also auf der Gegenseite.)

Wie man im Sinne der Polarität sogar die Erkenntnis regeln und beschränken muß, wie man gewissermaßen unter Umständen auf eine Erkenntnis verzichten und die Augen schließen muß, lehrt z. B. ein Brief Goethes an Schiller. „Wie sehr der Mensch genötigt ist, um sein . . . Wesen nur zu etwas zu machen, gegen Verhältnisse, die ihm widersprechen, die Augen zu schließen . . ., glaubt man seiner eigenen Anschauung nicht."

Unter diesem großen Gesetz der gegenseitigen Regelung der beiden Sphären ist nun auch das Verhältnis des Menschen zur Sorge zu betrachten.

Ihr Platz innerhalb dieses Systems: daß die Sorge, diese Schwester des Gewissens, das Kind des Epimetheus (Epimeleia!) die negative Erscheinungsform der Phantasie, diese dem Zweifel benachbarte vielbedächtige Tatenlosigkeit auf die Seite des „Sinnes" gehört – des „Sinnes", welcher „erweitert aber lähmt", im Gegensatz zur Tat, welche „beschränkt" aber „belebt" –, ist sofort klar: sie ist eine bestimmte Hypertrophie des einen Pols. Nicht daß sie Pol ist, ist schlimm, sondern daß sie Hypertrophie ist.

Die „dosierte" Sorge kann positiv werden:

Willst du mich nicht glücklich machen,
Sorge, nun so mach mich klug!

So schließt das Gedicht „Sorge". Und zu Eckermann sagt Goethe „auch die Sorge ist eine Klugheit, wie wohl nur eine passive". (Unter seinen Liedern hat Goethe zusammengeordnet zwei im selben Versmaß gedichtete kleine Gebilde: „Hoffnung" und „Sorge". Letzteres Lied lautet: „Kehre nicht in diesem Kreise / Neu und immer neu zurück! / Laß, o laß mir meine Weise, / Gönn, o gönne mir mein Glück! / Soll ich fliehen? Soll ich's fassen? / Nun, gezweifelt ist genug. / Willst du mich nicht glücklich lassen, / Sorge, nun so mach mich klug!)

Eine Fauststelle erhält nochmals Licht. „Die schlechte Litanei, sie könnte selbst den klügsten Mann betören!" Von Seite der Klugheit ist der Sorge nicht beizukommen. Was die Sorge flüstert, ist in seiner Vorsicht in einem besonderen Sinne k l u g! Wenn der Verstand und die Logik sich mit der Sorge in eine Diskussion einlassen, so werden sie die Sorge nie widerlegen können, sie werden vielmehr selbst von der Sorge heimlich behext und in deren Dienst gezwungen werden. Nur eine aus dem tieferen Instinkt seelischer Gesundheit kommende Erweckung der aktiven und sammelnden Kräfte vermag der Sorge Widerpart zu leisten im polaren Sinne und sie so durch das wirksame Gegengewicht zu überwinden.[9]

Ausgleich und Pendelschlag zwischen den beiden Polen, zwischen Sinn und Tat, kann nun auf zweierlei Art und Weise vor sich gehen. Er kann sanft rhythmisch organisch, „wie das Ein- und Ausatmen" sich abspielen; er kann aber auch, bei manchen Naturen in heftigen und extremen Bewegungen vor sich gehen. Es sind dies menschliche Naturen, denen eine gewisse ungebändigte Kraft und Erdenschwere eignet und die dennoch zugleich eine zarte Empfindlichkeit, höchste Lebendigkeit des Geistes besitzen. Zu diesen Naturen gehört Faust. Sein Ausgleich geht von Extrem zu Extrem, vom „Tatensturm" zur tiefsten Verzagtheit der Sorge und abergläubischer Anwandlung. Auch im höchsten Alter hat sich die Heftigkeit seines Ausgleiches kaum gemildert. Er konnte nicht erkennend-passiv sein, ohne gleichzeitig von der lähmenden Sorge überwältigt zu werden; er konnte nicht aktiv sein, ohne gleichzeitig ungeduldig, gewaltsam, unbedacht zu werden.[10] Er konnte nicht

[9] Auch Burdach sucht nach einer positiven Nüance und Wandlungsmöglichkeit der Sorge. Eine positive Seite der Sorge sieht er in der „Fürsorge". Das ist ohne Beziehung zu Goethes Empfindungswelt. Nur aus aktiver und liebender Kraft und Selbständigkeit kann Fürsorge kommen. Sorge (als Angriff gegen die Aktivität der Person) kann dies eigentlich nur e r s c h w e r e n.

[10] Die Gefährlichkeit eines solch abrupten Wechselspieles zwischen den Extremen der Ungeduld und der Reue hat Goethe oft gekennzeichnet. Auf eine harmlos scheinende Weise in den Sprüchen:

Nichts taugt Ungeduld,
Noch weniger Reue,
Jene vermehrt die Schuld,
Diese schafft neue.

Verwandt ist ferner:

Unserer Krankheit schwer Geheimnis
Liegt zwischen Übereilung und zwischen Versäumnis.

Über die verschiednen Überwindungsmöglichkeiten der Sorge und die Stufen der Überwindung durch Verjüngung vgl. meinen Aufsatz G.R.M. 1943.

zu jenem milden, sanft-rhythmischen Ausgleich kommen. Und so hat selbst der letzte Impuls der Aktivität, mit dem er sich der Sorge entrafft und in die Tat stürmt, etwas Düster-Ungeduldiges an sich, so sehr er dem Instinkt seelischer Gesundheit, ja, dem metaphysischen Instinkt fruchtbarer Todesbewältigung entspricht. In dieser exklusiv männlichen Art, die Erde und den Tod zu bestehen, kann der Keim neuer Verschuldung liegen, aus dem der Schicksalskreis der Tragödie von neuem sich heben könnte.

Dazu kommt, was man das psychische Gesetz der Extreme nennen könnte. Der düstersten Sorge kann nur durch die gewaltigste Aktivität das Gegengewicht geboten werden. So erfordert das Hinausrücken eines Gewichtes an dem einen Arm der Waage eine ähnliche extreme Versetzung am andern Arm. Ein solches Gesetz gilt für Faust.

Polarität kann Steigerung hervorbringen. Jedenfalls gerade in den gewaltigen Stößen seines Lebensrhythmus entlädt sich seine entelechische Kraft, die dadurch im Laufe eines Lebens nur zugenommen zu haben scheint. Düster ist freilich diese Welt, und Goethe hat ja selbst oft das Wort „düster" gebraucht, um Fausts Streben zu charakterisieren. Welche Veränderung, als der rhythmische Pulsschlag dieses Lebens nach dem Tode in eine helle Welt hinübergetragen wird, die sich nach den dunklen Stürmen der letzten Szene auftut wie Licht und Duft einer nach Gewittersturm wiedergeborenen Natur. Auch in diesem Bereich schwingt jener Rhythmus zwischen Denken und Tun fort, aber er ist hier gelinde und lebensspendend geworden, wie Ein- und Ausatmen. Auch hier gibt es das Streben, das ewig diesen Rhythmus wach erhält. Aber Tatensturm und Verzagtheit, Gewaltsamkeit und „Reue", Erdgeist und Sorge liegen hinter uns; ja, man darf kaum von Denken und Tun und von Streben mehr sprechen. *Denken wird Schauen, Tun wird Wachsen, Streben wird Lieben.* Und zwischen Schauen und Wachsen bewegt sich jener ewige Rhythmus fort und führt alle Gestalten dieses Bereiches zu immer höheren Kreisen: Schauen wird dem seligen Knaben zuteil, so wachsen sie und erheben sich, schauen die höheren Sphären „sich erlabend", und so wachsen sie weiter.

Jenes atmende Wechselspiel zwischen Schauen und Wachsen hält alle Gestalten. Immer neue Regionen locken das Schauen und in diesem schauenden Sichnähren mit der „Geisternahrung" wächst jede Gestalt einer höheren Stufe entgegen, um auf dieser höheren Stufe wieder neuer Schauungen teilhaft zu werden und so in diesem ewigen Rhythmus sich hinanzubilden.

In diesem Rhythmus vollzieht sich auch die Weiterentwicklung von Fausts Entelechie. (Statt „Fausts Unsterbliches" stand ja früher „Fausts Entelechie"). *Herangewachsen* (12076 ff.) zur „ersten Jugendkraft" (12091) der neuen Metamorphose *schaut* er Gretchen und *schauend wächst* er der zu immer reinerer Höhe Emporschwebenden nach.

Sein entelechisches Streben, welches während des Erdendaseins sich in freudloser Stärke seinen Weg erkämpfte, ist nun Liebe geworden und erhält ewig diesen Rhythmus wach.

Das rhythmische Gesetz seines irdischen Lebens setzt sich fort – in unendlich reinerer Form.

Faust und die Ehre

Von Hermann Pongs, Göttingen

Faust ist uns heute nicht nur das große Gedicht, das wir als Meisterwerk unserer Sprache bewundern, Faust als Gestalt ist tief in unser Volksleben gedrungen, hat Grundzüge des deutschen Menschen, des abendländischen Menschen in sich hineingerissen. Deutlicher als in der wissenschaftlichen Faustforschung[1] spiegelt sich das in Büchern, die aus dem Zeitgeist heraus ins Volk hinein geschrieben sind und mit Riesenauflagen die Volksseele durchpflügen. Hier allein finden wir die Frage nach der Ehre im Faust gestellt, als eine die Volksseele offenbar innerlich berührende Frage. In drei Werken hat sich der Zeitgeist des 20. Jahrhunderts überragend ausgeprägt, bei Chamberlain, bei Spengler, bei Rosenberg. Bei allen dreien ist die Faustgestalt als Inbegriff deutschen Wesens in die Mitte gerückt und auf die Sinnkräfte befragt, die noch lebensmächtig in die Gegenwart wirken.

Für Chamberlain in den „Grundlagen des 19. Jahrhunderts" fällt das Faustische mit dem Germanischen zusammen als Entdeckerdrang auf allen Gebieten:

Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er! unbefriedigt jeden Augenblick.

Der Teufelspakt wird zum Ausdruck eines heldenhaften Mutes, der immer das Äußerste wagt: „Der Germane hat sich wie sein Faust niemals vor Verträgen mit dem Teufel gescheut." Chamberlain braucht das Wort für die Erfindung des Infinitesimals, der unendlich kleinen Größen, mit denen sich eine lückenlos mechanische Deutung der Natur erschließt. Zugleich aber bedeutet der Teufelspakt eine Gefahr: dasselbe „germanische Hinausstreben ins Grenzenlose" findet der geborne Engländer wieder im wirtschaftlichen Unternehmungsgeist, der auf Monopole zielt. Da heißt es jetzt im Hinblick auf den Faust: „Reich sein genügt nicht, frei sein befriedigt nicht;" und es folgt das berühmte Faustzitat:

Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz!

Wer möchte leugnen, fragt Chamberlain, daß solches Hinausstreben ins Grenzenlose auf der einen Seite Verbrechen, auf der andern Elend gebiert? „Niemals ist die Geschichte eines ungeheuren Privatvermögens eine Chronik makelloser Ehre." Damit ist die Frage nach der Ehre aufgeworfen. Ist Faust, dies Leitbild germanischen Weltdrangs, dem großen Privatunternehmer gleichzusetzen, der über die Ehre hinweggeht? Für das Kolonisationswerk der „herrlichen Puri-

[1] Auf diese kann hier nicht eingegangen werden.

ner" (auch ein Beispiel faustischen Weltdrangs) findet Chamberlain, anschließend an Shakespeares Schlußvision in „Heinrich VIII.", das Wort, daß sie „die Wege reiner Ehre wandelten". Wohin diese Wege reiner Ehre geführt haben im Zusammensehen von Gott und Erfolg, hat die amerikanische Entwicklung gezeigt. Liegt auch diese Entwicklung im faustischen Teufelspakt?

Spengler hat im „Untergang des Abendlandes" bekanntlich die Wesenszüge des Faustischen auf die ganze abendländische Kulturseele übertragen als „faustische Kultur", abgehoben gegen die apollinische, die magische Kultur. Im großen Umriß fällt damit auch hier das Faustische mit dem Germanischen zusammen wie bei Chamberlain. Spengler spricht vom Geist der Wikinger, vom Entdeckerdrang mit der dunklen Sehnsucht nach dem Grenzenlosen, der mit dem Ausgriff aufs Weltmeer der nordischen Kultur planetarischen Charakter gibt. Fausts Umdeutung des Bibelworts: „Im Anfang war die Tat" nennt er die Umdeutung des Christentums aus dem Magischen ins Nordische. Der Wille zur Macht ist ihm das faustische Grundgefühl, Nietzsches Herrenmoral verwirklicht im faustischen Menschen, wie er heute existiert: der Realpolitiker, der Geldmagnat, der große Ingenieur und Organisator. Damit wird der Schluß von Faust II erhöht zur „frühesten dichterischen Konzeption des zivilisierten Europäers von heute". „Tatsachenmenschen großen Stils, welche heute den Willen zur Macht und damit die faustische Ethik überhaupt repräsentieren." Welches ist die faustische Ethik? „Alles Faustische will Alleinherrschaft." „Der Wille zur Macht auch im Moralischen, die Leidenschaft, seine Moral zur allgemeinen zu erheben, sie der Menschheit aufzuzwingen, alle andersgearteten umdeuten, überwinden, vernichten zu wollen, ist unser eigenstes Eigentum." Aus solchem Willen zur Macht heraus kann Spengler den kategorischen Imperativ zur „Grundform aller faustischen Moral" erklären, nur nicht als logisch verfestigte Ethik, sondern als „Form und Art des sich entwickelnden Seins". Und ebenso wird Kants Idee des Raums als Form a priori, Form unsrer schöpferischen Anschauung, erweitert im „faustischen Ursymbol des grenzenlosen Raums".

Über Chamberlain hinaus ist hier mit dem expressionistischen Gesamtimpuls des Spenglerschen Buches die Faustgestalt zum unbedingten Leitbild erhöht. Von einem Mangel an Ehre ist nicht die Rede, dagegen wird dem faustischen Menschen die Kraft einer grenzenlosen Einsamkeit zugesprochen, damit ein jede Einsamkeit begründender starker Selbstwert. „Siegfried, Parzival, Tristan, Hamlet, Faust sind die einsamsten Helden aller Kulturen. Das gehört zur abendländischen Seele." In diesen Zusammenhang hinein werden Fausts Verse gestellt:

Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Tränen
Fühlt' ich mir eine Welt erstehn.

Ein Beispiel faustischen Welterlebens, das die Einsamkeit sucht, um der inneren Welt Raum zu geben. Aus solcher Tiefe steigt die faustische Erfinder- und Entdeckerkraft. Spengler spricht vom „religiösen Ursprung alles technischen Denkens". Hier auch zeichnet sich ihm die Gefahr des Teufelspakts ab: der Ehrgeiz, der Gottheit ihr Geheimnis abzuzwingen, um selber Gott zu sein.

Dieser ganze Aufbau der faustischen Kultur allerdings ist von Spengler selber in einen imaginären grenzenlosen Raum hineingestellt, es ist eine Weltangstvision, für die alle Kunst, alle Ursymbole aus der Weltangst geboren sind, auch die Kulturen selbst. In dies angstverdüsterte Bild unentrinnbar alternder Kulturen, für das der sterbende Faust bereits Beginn der Zivilisation bedeutet, zeichnet Spengler dann im II. Band, der erst 1922 erschien, eine Gegenkraft hinein, die ihm aus der Kampfschrift: Preußentum und Sozialismus 1919 zugeflossen war: die Gegenkraft der Ehre. Da heißt es jetzt: „Der Grundbegriff aller lebendigen Sitte ist die Ehre. Alles andre: Treue, Demut, Tapferkeit, Ritterlichkeit, Selbstbeherrschung, Entschlossenheit liegen darin. Und Ehre ist Sache des Blutes, nicht des Verstandes. Man überlegt nicht — sonst ist man schon ehrlos... Ehre bedeutet: daß das Leben in einer Person etwas wert ist, historischen Rang, Abstand

Adel besitzt." Eben damit durchbricht Spengler seine Weltangstvision der alternden Kulturen; wie er in seiner Kampfschrift 1919 gegen den abenteuernden Wikingergeist der Engländer den preußischen Ordensgeist aufgerufen hatte, so jetzt „alles, was in sich stark genug ist, um nach dem Worte Friedrich des Großen Diener des Staats zu sein in harter, entsagungsvoller, sorgender Arbeit, gerade im Besitz einer schrankenlosen Gewalt". Anders bei ihm ausgedrückt: die Herrschaft des Geldes wird gebrochen durch die neu erstarkenden Mächte des Blutes, aus denen in Spenglers Terminologie ein neuer „Cäsarismus der faustischen Welt" heraufsteigt. Ein durch „hohes Ehrgefühl und Pflichtbewußtsein" ausgezeichneter Cäsarismus. Noch einmal erscheint jetzt, neu beleuchtet, die Gestalt des alten Faust: „Die arbeitende Erde ist der faustische Aspekt; in ihrem Anblick stirbt der Faust des II. Teils, in dem die unternehmende Arbeit ihre höchste Verklärung erfahren hat."

Spenglers schillernd widersprüchliche, antithetisch-dialektische Darstellung ist nirgends so klar zu greifen wie die Chamberlains. Deutlich aber ist auch hier die Frage nach der Ehre gestellt. Und damit zusammen geht eine Wandlung, die mit den Erschütterungen durch den Weltkrieg wohl in Verbindung gebracht werden muß: für Chamberlain mit dem Blick des gebornen Briten der Jahrhundertwende bleibt Faust der große Privatunternehmer, wie für Chamberlain die Wurzelkraft des Germanischen in einer unbegrenzten Freiheit liegt. Spengler spürt das Heraufkommen eines neuen Sozialismus, auf der preußischen Freiheit im Gehorsam gegründet. Er sieht den Privatunternehmer übergriffen von einem neuen Verantwortungsbewußtsein, das auf einen neuen politischen Ordnungswillen zielt. Das „faustische Gelddenken", auf Herrscherpläne gerichtet, wird durch ein neues hohes Ehrgefühl ergänzt.

In Rosenbergs Kampfschrift, aus dem Aufbruchwillen des Nationalsozialismus geschrieben: „Der Mythus des 20. Jahrhunderts", hat der Zeitgeist bereits einen Riesenschritt über Spengler hinaus getan. Hier ist der neue Sozialismus in die Volksehre gegründet. Rosenberg wendet sich gegen Spenglers „Universalismus", gegen eine Faustdeutung, die das Unendlichkeitsgefühl „ins Gestalt- und Uferlose" führt. Er grenzt sich aber auch selbst noch besonders gegen die Faustgestalt ab. Er unterscheidet den Dichter, dessen Aufgabe es ist, „Wesen zu enthüllen", vom Staatsmann, der typenbildend wirkt. Goethe besonders sieht er als den Dichter, dem „die Gewalt einer typenbildenden Idee verhaßt war". So kann also auch das Faustgedicht keine typenbildende Idee ausstrahlen. „Goethe stellte im Faust das Wesen von uns dar, das Ewige, welches nach dem Umguß unserer Seele in der neuen Form wohnt." Als Ausdruck unsres innersten Wesens aber wird nun der Faust von Rosenberg in die Wesensmitte seines Buches gerückt, und das heißt: er wird ins Licht der Rosenbergschen Ehrauffassung gerückt. Die Ehre ist für Rosenberg der Höchstwert, der „den Daseinsstil" der Rasse, des Volkes bestimmt. Durch alle Jahrhunderte verfolgt er ihr Aufbaugesetz, tieft sie zurück bis in die Mystik des Meisters Eckart als „die freie, schöne und adlige Seele", die in der Gottesliebe gott-einige Seele. Indem sie sich auswirkt als Tat, als „gestalteter Wille", als Selbstverwirklichung, kann die Faustgestalt in ihren Lichtkreis rücken: „Der größte Hymnus auf menschliche Tätigkeit ist Faust." Eine andre Beleuchtung erfährt hier der alte Faust wie bei Chamberlain. Dieselben entscheidenden Worte werden angeführt:

Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz.

Rosenberg sieht darin das faustische Tun vom Rhythmus einer Macht ergriffen, die gewaltsam Raum und Zeit überwindet, vom „Pulsschlag der empirischen Weltüberwindung"; er nennt es eine luziferische, doch nicht satanische Macht. „Hier spricht nicht die Gier, den Besitz zum Wohlleben auszubeuten, sondern der Drang des Herrn, der im Befehlen Seligkeit empfindet." Worte des herrscherlichen Faust werden damit angeführt, die das Ethos des echten Herrschers dem des falschen entgegenstellen: „Wer befehlen soll, / muß im Befehlen Seligkeit empfinden. / . . . Genießen macht gemein." Als echter Herrscher ringt Faust um die „Unterjochung der Materie",

ohne irgendwelchen subjektiven Vorteil, allein aus Tat- und Schöpferdrang. Darin gleicht er dann Lucifer, dem gefallenen Engel, der auch im Fall noch Engel bleibt, d. h. den Ursprung wahrt. Satanisch dagegen nennt Rosenberg die „händlerisch-jüdische" Ausnutzung der Natur mit Hilfe der mechanistischen Weltüberwindung. Hier deuten sich Gefahren an, die der Teufelspakt versinnbildet: „Daß die luziferische Weltüberwindung unschwer eine satanische werden kann, ist leicht zu begreifen." Damit ist das Verhältnis Faust-Mephisto unter die Frage gerückt: wie weit der herrscherliche Mensch im Besitz der Macht, vom luziferischen Weltdrang ergriffen, die Ehre wahrt.

Das ist tiefer gefragt, als Chamberlain tut; es setzt sich doch auch ab gegen Spenglers Willen zur Macht. Und die grenzenlose Einsamkeit der faustischen Seele, bei Spengler rein als Phänomen bewundert wie das Ursymbol des unendlichen Raums, vertieft sich für Rosenberg zur „Idee der unvergänglichen Persönlichkeit", zum einmaligen Selbst, das sich im Tun verwirklicht, hineinvereinsamt in sein Schicksal: „Tat ist für den Abendländer der Ausdruck eines inneren Wesens in einer Seelenentwicklung ohne irdischen Zweck, also eine Form unserer Seelenaktivität. Indem wir ihr folgen, leben wir erst wirklich hier auf Erden und für ein Höheres. Wir schreiben der Tat eine Würde zu, die uns allein zu uns selbst führt." Das eben ist der „faustische Mensch, er dringt nicht nur ins Unendliche und ins Tiefste, sondern er ist wirklich einsam". Damit ist von Rosenberg vom Inneren des Selbst her umschrieben, was sich im Volksganzen als das Aufbaugesetz der Ehre bewährt. Der „Höchstwert", im Selbstwert des einzelnen immer wieder verwirklicht. Dennoch ist für Rosenberg der in Faust verwirklichte Selbstwert „ohne typenbildende Kraft", von der Volksehre her gesehen. Und doch schließt das Buch mit dem faustischen: „Allein, ich will!" „Dieser Wille, das ist unser Schicksal."

Was sich in diesen drei Büchern ausdrückt, ist die ins Volksleben eingegangene Faustgestalt, ihr Fortleben im unmittelbaren Volksgefühl der Gegenwart, in einem großen Wort: der Mythos Fausts, der nicht mit Rosenbergs Mythus des 20. Jahrhunderts zusammenfällt, aber sich doch nah mit ihm berührt. Man kann auch sagen: es ist die Eigenbewegung der Faustgestalt, die aus dem großen Goetheschen Gedicht ins Leben übergegriffen hat. Und hier geht die Grundfrage nach dem Lebenswert, der in ihm verwirklicht ist, und in die Wertfrage schließt sich der Wertmaßstab der Ehre ein. Wenn sich im faustischen Wesen das deutsche Wesen ausdrückt in seinem innersten Grund, kann das ein Wesen ohne Ehre sein? Damit ist der Teufelspakt plötzlich umwittert von der dämonischen Abgründigkeit der Existenz. Hier spürt die Volksseele: dieser Teufel ist die Urgefahr in jeder Seele selbst. Ein Faust, der den Teufel zum Bund herausfordert, faßt die wagemutigste und gefährdetste Spannweite der deutschen Seele ein. Welches Weltgeheimnis birgt sich hinter der Widersprüchlichkeit dieser Gestalt? Wenn hier die Urform des deutschen Wesens liegt, wie sieht sie in ihrer Urform aus, und wie prägt sie sich immer wieder hinein in gegenwärtige Gestalt? Ist es der große Privatunternehmer, der sich über Ehrenfragen hinwegsetzt? Ist es der Herrenmensch mit dem Willen zur Macht? Oder trägt der herrscherliche Mensch, der im Befehlen Seligkeit empfindet, eine tiefere Verantwortung in sich, eine tiefer aus dem Existenzgrund heraufzuholende Ehre? Liegt in dem, der das Äußerste wagt, der auch den Teufel wagt, die Kraft, der das Höchste gelingt? Ist hier die Selbstvollendungsform unsres Volks? Und wenn sie nicht erzieherisch, nicht typenbildend ist wie die großen politischen Führer, Friedrich, Bismarck, ist sie in ihrer Einzigartigkeit nicht

eben doch urbildlich für den immer gefährdeten, wagenden, im Weltgrund unverlierbaren Selbstwert der deutschen Seele? Alles Fragen, die heraufdringen aus dem Suchen nach dem Wert, den dies Weltgedicht des größten deutschen Dichters darstellt, darstellen muß, wenn es das Weltgedicht der Deutschen sein soll. Unsre Aufgabe wird es sein, diesen neuen Volks-Umriß der Faustgestalt aus der unwägbaren Tiefe des großen Gedichts an dem Gehalt zu überprüfen, den ihm Goethes offenbarende Bild- und Sprachkraft gegeben. Das Gesamtgefüge des gewaltigen Gedichts ist von volkhafter Einfachheit.

Ehe Faust in seiner abgründigen faustischen Einsamkeit, in seinen sprunghaften Selbstmonologen sichtbar wird, erscheint er in den großen Weltzusammenhang gerückt, der sich nur dem Blick Gottes selbst erhellt. Gott gibt den, den er seinen Knecht nennt, großzügig allen Versuchungen des Teufels preis, aus einem tieferen, dem Teufel unverständlichen Wissen um die Grundnatur des faustischen Menschen, die diesem selber auch nicht bewußt wird:

Nun gut, er sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Weg mit herab.
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Das also ist faustische Grundnatur: im dunklen Drang zum Rechten dem Urquell verbunden, darum eben „dunkel", noch urquellenhaft, noch nicht bewußt-verständig, doch mit dem Instinkt zum Rechten, hellsichtig für das Richtige, das auf Gott zu Gerichtete. Dieser Grundnatur im Faust bringt Gott sein Vertrauen entgegen. Das ist die Ehre, die Gott seinem Knecht Faust antut, daß er ihm vertraut. Da also wäre eine erste faustische Ehre: in Gottes Vertrauen zu Fausts innerstem Kern, zu seinem Selbst als einem Wert, der sich behaupten wird gegen alle Verführungen durch den Teufel, als dunkler Drang zum rechten Weg. Indem Gottes Vertrauen Faust ehrt, erhellt sich seine Ehre als der in Gott gegründete Selbstwert, der mehr ist als ein Selbstgefühl, mehr auch als das Bewußtsein des eignen Werts, der hinabreicht in ein Faust selbst nicht erkennbares großes Wertgefüge, das sich ihm nur kundgibt als dunkler Drang zum rechten Weg.

Die Gottesordnung aber, in die dieser Selbstwert eingefügt ist, wird im Gesang der Engel offenbar als unendliche Bewegung: Sonnensphären unermeßlich, Wechsel von Tag und Nacht auf der Erde, Sturm, Gewitter, Katastrophen über den Menschen. In allem dennoch Gottes Gesetz, geheimnisvoll zusammengefaßt in Gottes Wort an die Engel:

Das Werdende, das ewig wirkt und lebt,
Umfass' euch mit der Liebe holden Schranken.

Auch der in Fausts dunklem Drang zum Rechten sich verwirklichende Selbstwert ist danach nichts Greifbar-Festes, nichts begrifflich zu Verfestigendes, er ist

im Urquell dem ewig wirkenden Göttlichen ähnlich und anheimgegeben, fühlbar dem Menschen als Liebe, heilsam gegen das Chaos abgrenzende Liebe.

Der Teufel aber bedeutet in dieser Gottesordnung das antreibende Böse, dessen der Mensch in seiner menschlichen Unzulänglichkeit bedarf, als steter Antrieb, stete Gefahr, um zu sich selbst geführt zu werden. Ist es gewaltsam, diesen Faust, diesen dunklen Ehrenmann zwischen Himmel und Hölle, mit dem Kern seines in der Gottesliebe gegründeten Selbstwerts in eine innere Verbindung zu bringen mit dem „Fünklein", um das die Philosophie des Meisters Eckehart kreist?

Noch in einen zweiten Zusammenhang sehen wir Faust gestellt, ehe er den Pakt mit dem Teufel schließt, in den Zusammenhang von Vater und Sohn:

Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann,
Der über die Natur und ihre heil'gen Kreise
In Redlichkeit, jedoch auf seine Weise
Mit grillenhafter Mühe sann.

Faust selbst ist es, der hier für seinen Vater den Begriff des „Ehrenmanns" prägt, in dem Augenblick, wo der Sprecher der Bauern vor allem Volk ihn und in ihm den Vater als die großen Arzthelfer in der Pestnot ehrt und rühmt. Schon das Wort „Redlichkeit" macht es unmöglich, in dem „dunklen Ehrenmann" eine Herabwertung zu sehen. Es ist dieselbe zusammengefaßte geheime Widersprüchlichkeit darin wie in dem Gotteswort vom „dunklen Drang" zum „rechten Weg". Auch Fausts Vater ist dunkel, als dem Urquell noch nah, einer, der wie sein Sohn über den Rätseln der Natur grillenhaft brütet. Aber ein Ehrenmann. Und wenn wir Fausts Worte im ganzen Zusammenhang betrachten, so erkennen wir in der Härte, mit der er sich und den Vater am höchsten Maßstab mißt, eine Ungenügsamkeit, die ihren Grund allein in einem äußerst geschärften und verfeinerten Ehrgefühl hat, in einer Verantwortlichkeit vor dem obersten göttlichen Anspruch, daß darüber das ganze leidenschaftliche Arzttum des Vaters wie verdunkelt erscheint, im wahren Wortsinn von „dunkel": des Lichtes beraubt. Solchem höchsten Ehrgefühl entspricht alles, was wir von Faust in der Nacheiferung des Vaters erfahren, die Furchtlosigkeit als junger Arzt, die Ehrfurcht vor dem Göttlichen, die leidenschaftliche Hingabe bis zur selbstquälerischen Gewissensstrenge:

Hier saß ich oft gedankenvoll allein
Und quälte mich mit Beten und mit Fasten.
An Hoffnung reich, im Glauben fest,
Mit Tränen, Seufzen, Händeringen
Dacht ich das Ende jener Pest
Vom Herrn des Himmels zu erzwingen.

Es ist dieselbe Leidenschaft, der Natur ihr Geheimnis abzuzwingen, im Vater und im Sohn, aus der gleichen Verantwortlichkeit des Arztes für alle. Ein paracelsischer Faust, kann man sagen, schon vom Vatervorbild her. Das nimmt den Verzweiflungsmonologen die tödliche Einsamkeit, macht sie zum Ausdruck einer in die Selbstverzehr aufflammenden Gottesliebe. Das Selbst ringt in ihnen um

seinen tiefstverborgen gefühlten ewigen Wert, aus dem urquellhaften Zusammenhang heraus, der das Ganze umfassen, das Ganze erkennen, des Ganzen teilhaftig sein will. Es ist der sein eigenstes Schicksal herausfordernde Selbstwert, der es wagt, den Geist der Erde selber zu beschwören, und dem das gelingt. Es ist der Mut zum Untergang, um des Übermenschen willen, aus einem Zugeordnetsein zur göttlichen Art, dem noch der völlige Zusammenbruch vor dem Erdgeist als das „schönste Glück" erscheint.

Welche Grundkraft diesen faustischen Charakter in der Tiefe aufbaut, das wird in dem Augenblick in Fausts eignen Worten offenbar, als er entschlossen ist, sich den Alltagsdämonen, die die Selbstkraft vermindern, der Sorge, der Verzweiflung, der Angst durch den frei gewählten Selbsttod zu entziehen:

Hier ist es Zeit, durch Taten zu beweisen,
Daß Manneswürde nicht der Götterhöhe weicht.

Auch der Pakt mit dem Teufel, nachdem die Osterglocken sich als ein letztes Blendwerk der Kinderglaubenswelt enthüllt, vollzieht sich mit dem ganzen Stolz und der Kühnheit, die Manneswürde fordert. Vorweg der Fluch, der jede Scheinsicherung der Welt als Trug entlarvt, Ruhm, Besitz, Geld, auch alle Tröstungen der Kirche: Hoffnung, Glauben, Geduld. Nur eins ist in den Fluch nicht eingeschlossen: die innere Ehre, der glühende lebendige Kern des Selbst, aus dem solche Weltverfluchung herausbricht, um ganz frei und ungehemmt zu sein für das Wagnis mit dem Teufel. So macht Faust Ernst mit dem Johanneswort: Im Anfang war die Tat! Wie hellsichtig er sich seiner selbst bewußt bleibt, verrät das eine Paktwort: „Wie ich beharre, bin ich Knecht." Tiefer kann kein Menschenwort dem Gotteswort begegnen: „Das Werdende, das ewig wirkt und lebt." Welcher Abstand zur schwächlichen Angst des Teufels, sich durch eine Unterschrift zu sichern! Auf sein reinstes Selbst wird Faust hier zurückgeworfen, im letzten Augenblick:

Auch was Geschriebnes forderst du Pedant?
Hast du noch keinen Mann, nicht Manneswort gekannt?
Ist's nicht genug, daß mein gesprochnes Wort
Auf ewig soll mit meinen Tagen schalten?
Rast nicht die Welt in allen Strömen fort,
Und mich soll ein Versprechen halten?
Doch dieser Wahn ist uns ins Herz gelegt,
Wer mag sich gern davon befreien?
Beglückt, wer Treue rein im Busen trägt,
Kein Opfer wird ihn je gereuen!

Zwei Weltgedanken durchwirken hier das faustische Selbst, einander zugeordnet im ergänzenden Widerspruch: daß das wirkliche Leben unendliche Bewegung ist, ein Weltströmen, das jeden menschlichen Sicherungswahn überflutet, und daß dennoch in die menschliche Seele etwas eingesenkt ist, das über jeden Fluß der Zeit triumphiert: Manneswort, Treue. Treue zu dem, was die Manneswürde fordert, im Vertrauen zum in die Entschlußkraft der Seele eingesenkten Gesetz, als

dem eingeborenen Wert. In dieser Treue ist die faustische Herausforderung gegründet:

Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!

Das Vertrauen in die Unbegrenztheit der Schöpfung ist darin, daß es keinen Augenblick gibt, den nicht der nächste schon mit göttlicherer Lebensglut überflutet. Und die Treue zum eingebornen Gesetz, daß ein Selbst, das sich dem Allstrom des Lebens entzieht, wert ist, zugrunde zu gehen. Hier wird dann der wagende Sprung ins Nichts, in den Abgrund offenbar: der Gelehrte, der am Wissen verzweifelt, weil es immer wieder das Leben zu Formeln verfestigt, stürzt sich in die Gegenwelt des Sinnlichen, auf die Gefahr hin, im Chaos zu enden.

Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mich ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen!

Der dunkle Drang zum rechten Weg, der auch noch diesen Verzweiflungsschritt mitbestimmt, drückt sich darin aus, daß es Faust nicht nur um Genuß geht, sondern um das Ganze, um die Fülle des Widersprüchlichen, des die Grenzen Sprengenden, um dem so beschränkten Selbst auf seinen Menschheitsgrund zu dringen, wo der Selbstwert eingefügt sein muß den Schöpfungswerten im göttlich ergiebigen Zusammenhang der Dinge:

Du höreſt ja, von Freud' ist nicht die Rede.
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß.
Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern
Und, wie sie selbst, am End' auch ich zerscheitern.

Dazu verschreibt sich Faust der Magie. Mit den Zauberkünsten Mephistos überspringt er die natürlichen Grenzen. Überspringt er damit auch die Haltekräfte, die das Selbst in seinem verborgnen ewigen Wert mit dem Wertgefüge der göttlichen Ordnung verbunden halten? Das ist die entscheidende Frage. Ebendahin zielt Mephistos Hoffnung:

Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.

Mephistos Hauptmittel ist die gewaltsame Verjüngung, der Sturz des Alternden in eine Jünglingssinnlichkeit, mit den hormonalen Kräften des Hexentrankes, eine Durchsinnlichung des Unbewußten. Schon der Anblick des Schönen im Zauberspiegel aber entrückt Faust in einen ganz übersinnlichen Augenblick: „Ist's möglich, ist das Weib so schön?" In Gretchens Zimmer dann findet sich Faust zurückverwandelt in den urbildlichen Anblick einer gottgefügten Welt: Stille, Ordnung, Fülle, Seligkeit, sippengebundne, in Vatergeist, Mutterfürsorge gegründete Welt. Ein Hauch des Reinen trifft ihn hier erlösend. Was das Sinnlichste in ihm wecken sollte, weckt das Übersinnliche:

Natur! Hier bildetest in leichten Träumen
Den eingebornen Engel aus;
Hier lag das Kind! mit warmem Leben
Den zarten Busen angefüllt,
Und hier mit heilig reinem Weben
Entwirkte sich das Götterbild!

Von Gretchens Reinheit ergriffen, bricht in dem schon eingeteufelten Verführer die Stimme der Ehre auf, er fühlt sich als „Frevler": „Fort! Fort! ich kehre nimmermehr!" In die Schenkfreude des Liebenden mischt Mephisto schlau die Magie des Geschenks, die Magie des Goldes, und die Gretchen-Tragödie beginnt. Sie setzt nachdrücklich ein mit Mephistos Versuch, Fausts Ehrgefühl zu zersetzen; überraschend Fausts leidenschaftlicher Widerstand gegen Mephistos Zumutung, falsch Zeugnis abzulegen. „Wenn Er nichts Bessers hat, so ist der Plan zerrissen." Aber Faust gibt nach, gegen Mephistos zynischen Hohn („Denn morgen wirst in allen Ehren / das arme Gretchen nicht betören?") bleibt ihm, unerreichbar für Mephisto, im Herzen die innere Wahrheit des Gefühls. Auch die Liebe zu Gretchen aber, die Gretchens Liebe weckt und bindet, will mehr als den sinnlichen Augenblick, sie will das Ganze, will den unendlichen Widerspruch: ganz Herr der Welt sein, ganz hingegeben sein, endlich-unendlich sein:

Sich hinzugeben ganz und eine Wonne
Zu fühlen, die ewig sein muß!
Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung sein.
Nein, kein Ende! Kein Ende!

Nichts spricht überzeugender für die in Faust angelegte große Art, für den Kern in ihm, auf dem Gottes Vertrauen ruht, als die Kraft und Tiefe, mit der er in der Liebe zu Gretchen Größe und Allgewalt der Gottesliebe erfährt. Die Einsamkeit, in die er flüchtet, ist Zwiesprache mit der Gott-Natur, die sich ihm allgegenwärtig offenbart. Für einen Augenblick ist ihm der Weltzusammenhang aufgetan und in ihn eingefügt der Wert seines eignen Selbst:

Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eignen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.

Um so schneidender wird er sich der menschlichen Zwiespältigkeit bewußt, der Sinnlichkeit, die genießen, verführen, besitzen will, die des Teufels ist und die sich nicht vermindert, indem man einsieht, daß sie des Teufels ist. Auch in diesem Zwiespalt aber tut sich für Faust ein Weltzwiespalt auf, jenseits von gut und böse, ein Zwiespalt, tragisch unentrinnbar für den faustischen Menschen: daß die Schranken, die Sitte, Glaube, Kultur um Gretchens kleine Welt gebaut, ihm unerträglich sind, daß er, der Schrankenlose, sie zertrümmern muß, wenn er liebt, nur weil er kein Gott sein kann, der spielend darüber schwebt.

Aber noch einmal tritt ihm die Weltkraft des Reinen in Gretchen selbst entgegen, aus eigner christlicher Gottesbindung lebens- und redekräftig um die Seele des Geliebten ringend. „Wie hast du's mit der Religion?" Unausweichlich solche Frage der Einfalt, hinter der nicht nur fürsorgende Liebe, sondern das ganze in eins gefaltete mittelalterliche Weltbild steht. Es bindet die Ehre der Frau in die Ehre der Sippe, der Sitte, es zwingt den schweifenden Mann in dieselben abgestuften Bindungen. Faust aber ist der dem alten Glauben entfremdete Mensch, der bindungslose, der die urtümlichen Existenzbindungen erst wieder suchen wird, aus einem neuen Weltgefühl. So ist Gretchens Frage zugleich bange Sorge um die Zukunft ihrer Liebe, Fausts Antwort aber, so wortmächtig sie einsetzt, wird vor der sicheren Einfalt der Gretchenwelt zum ausweichenden Gerede des Einzelnen vor dem Unendlichen: „Gefühl ist alles. / Name ist Schall und Rauch, / umnebelnd Himmelsglut."

Es ist kein Zweifel, daß Gretchen in ihrer christlichen Glaubenswelt hier klarer und sicherer aus der Mitte ihrer Ehre entscheidet als Faust. Sie trifft ins Schwarze mit dem Wort: „Steht aber doch immer schief darum; / Denn du hast kein Christentum." Sie trifft noch genauer ins Schwarze, wenn sie Faust vor Mephisto warnt. So überwältigend bricht der Glanz der Reinheit aus ihr hervor, daß Faust davon mitgerissen wird: „Du ahnungsvoller Engel du!" Und doch ist hier der erste wirklich tragische Augenblick in diesem großen, Tragödie benannten Gedicht: daß Gretchen, je kühner sie sich vorgewagt hat aus metaphysischer Fürsorge gegen den Geliebten, bis zum Widerspruch, um so anfälliger wird für den Verführer. So endet das Religionsgespräch, das Faust für das Göttliche retten sollte, damit, daß er sie zur ersten Liebesnacht überredet. Mephistos Anteil ist der Schlaftrunk, der Gretchens Mutter den Tod bringen wird. Eine Untat, von Faust nicht gewollt, dennoch tiefer symbolisch, denn mit keinem Gedanken denkt Faust je daran, daß Gretchen Mutter werden könnte, nie ist es ihm um das Kind, nur um die Lust. Es ist der erste Schritt in die Verantwortungslosigkeit über Gretchens Ehre weg. Die weiteren Stadien der Gretchentragödie erleben wir nicht von Faust her, alle von den Leidensstationen Gretchens her, das vor der Welt die Ehre verloren hat. Nur einmal noch erscheint Faust, ganz Mephisto verfallen, als er Gretchens Bruder, die verkörperte Ehre der Sippe, mit Mephistos Hilfe ersticht, wohl mit vergiftetem Rapiere. In der schlimmsten Not, als der sterbende Bruder die Schwester öffentlich Hure ge-

nannt, in der schlimmsten Verzweiflung, das Kind unter dem Herzen, findet sich Gretchen vom Geliebten verlassen; preisgegeben der öffentlichen Schande, verliert sie den Verstand, tötet ihr Kind, wird als Kindsmörderin eingeliefert dem Gericht. Faust aber läßt sich von Mephisto abziehen in den Fastnachtstrubel der Walpurgisnacht. Es gibt nur eins, was dies erklärlich macht: daß solcher Zusammenfall von äußerer und innerer Ehre wie in Gretchens und Valentins Volkswelt Faust bis zur Unverständlichkeit fremd geworden ist.

Ist Faust damit ganzMephisto verfallen, und das heißt: ganz aus der Ehre gefallen? In einen innersten Seelenbereich Fausts dringt Mephisto nicht hinab: es ist Fausts Mitgefühl. Noch die Einsamkeit, in die Faust geflüchtet war, vor der Verführung, war zugleich eine Flucht um Gretchens willen: „Fühl' ich nicht immer ihre Not?" Mitten in der Walpurgisnacht dann, im widerlichsten Sinnentrubel, dringt aus Fausts Unbewußtem, mit der Hellsicht der Liebe, des liebendsten Mitgefühls, die Vision Gretchens herauf, des dem Henker überlieferten Gretchens, so, als hätte sie in der letzten Not ihn gerufen. Wie tief aber Faust aufgewühlt ist, in einem wahrhaft titanischen Mitgefühl, das bringt die brutale Prosa, die einzige Prosa des ganzen Faustgedichts, in der Szene: „Trüber Tag" zum Ausdruck. Überströmendes, mitfühlendes Verstehen für das „holde, unselige Geschöpf", alle Schuld bei Mephisto, dem rücksichtslos als Schurke Entlarvten, aller Titanenzorn gegen die „gefühllose Menschheit", das Mitgefühl zum Weltgefühl geweitet: „Jammer, Jammer! von keiner Menschenseele zu fassen, daß mehr als Ein Geschöpf in die Tiefe des Elends versank, daß nicht das erste genug tat für die Schuld aller übrigen in seiner windenden Todesnot vor den Augen des ewig Verzeihenden!" Anruf des Erdgeists, wie in „Wald und Höhle", Bestätigen des eigenen Selbstwerts, in grenzenloser Verachtung Mephistos. Und Entschluß zur Tat. Rettung um jeden Preis. Mit dem Einsatz des Lebens. Kein größerer Abstand zwischen Faust und Mephisto als Mephistos Versuch, Faust zu ängstigen, durch Angst abzuhalten: „Blutschuld", „rächende Geister", und Fausts Antwort: „Noch das von dir?" Es ist die Antwort der Ehre. Im ganzen Faustgedicht ist Faust nicht weiter von Mephisto getrennt als in dieser Szene und in der Kerkerszene.

Die Kerkerszene ist die große Szene Gretchens; Faust tritt in ihren Schatten zurück. Noch einmal erglänzt durch das bitterste Leiden ihre reine Unschuld, ihre Kinderunschuld in aller Schuld. Die Himmelskraft des Reinen, die Gretchens Seele bewahrte, indem sie ihr den Verstand fortnahm. Durch alle Verwirrung des Geistes dringt die unbeirrbare Hellsicht einer liebesstarken, kindlich-gottgewissen Seele. Eine durch alle äußere Schande unbefleckte Frauenehre strahlt noch einmal auf in ihrem Leidensglanz. Faust aber ist es verhängt, alles mitzufühlen, mitzuleiden, was er zerstört, welche reine Seele, welche reine Liebe, und bis zu welchem Ausmaß zerstört. Er muß erfahren, daß seine Liebe wirkungslos bleibt, nicht mehr hineinreicht in die Einfalt, aus der jetzt Gretchen lebt. „O wär' ich nie geboren!" So erschüttert ist Faust bis in den Grund der Existenz, nachdem er Gretchen ver-

oren. Dann erscheint Mephisto, und Faust trifft in Gretchens Stimme das Gericht: „Heinrich, mir graut's vor dir!" Sie flüchtet in den Henkerstod, in das Gottesgericht vor dem, der sie retten wollte, der sie geliebt. So bleibt Faust vernichtet zurück, Mephisto anheimgegeben. Aber es ist eine Vernichtung, die der tragischen Katharsis gleicht: mitvernichtet mit Gretchens Schicksal, durchschüttert ihn die ganze lebensteigernde Wucht des durchgelittenen Tragischen. Wenn Mephisto ruft: „Her zu mir!" so ist Faust in diesem Augenblick ihm ferner als je. Hinweise, daß ihn der Zusammenhang hält, an dem er sich versündigt, fehlen nicht. Schon in der Prosaszene beruft er „die Augen des ewig Verzeihenden". (Im Urfaust: die Augen des Ewigen.) Jetzt tönt ihm Gretchens Stimme: „Wir werden uns wiedersehn." Und hinter Mephistos Ruf: „Her zu mir!" klingt Gretchens letzter Liebesruf: „Heinrich! Heinrich!" wie eine beschwörende Himmelsstimme nach.

So weit der Umriß der Faustgestalt des I. Teils. Im großen von lapidarer Einfachheit, volksmäßig einfach, grade dann, wenn man Faust nicht zum gewissenlosen Verführer abflacht, sondern den tragischen Untergrund gewahrt, der dem Verhältnis der Geschlechter die ewige Lebensspannung gibt. Wie Gretchen durch alle gehäuften Frevel die Unschuld der Seele bleibt, so erlischt in Fausts Selbst nie die Stimme des Gewissens; die titanische Leidenschaft, die Mephistos Magie verfällt, unterströmt eine gleiche titanische Mitleidenskraft, in der sich Fausts Seele weiten muß, ob sie will oder nicht, jenseits jenes faustischen „Allein ich will", mit dem er der Erde Freuden übersprang. Darum wird ihm zuteil, was der Grieche tragische Katharsis nennt. Daß Schicksalsstöße, die die Seele vernichten, gerade zu neuem Leben stärken, ist nur aus einem Weltzusammenhang begreifbar, dem der Mensch eingefügt ist, und aus dem ihm Kräfte zuwachsen, die den inneren Selbstwert mehren. So wird der erschütterte Faust des Mitgefühls im Eingang des II. Teils der Teilnahme der Allnatur gewürdigt, im Gesang der Frühlingsgeister über dem Schlummernden:

Die ihr dies Haupt umschwebt im luft'gen Kreise,
Erzeigt euch hier nach edler Elfen Weise,
Besänftiget des Herzens grimmen Strauß;
Entfernt des Vorwurfs glühend bittre Pfeile,
Sein Innres reinigt von erlebtem Graus!

Dennoch ist der Zusammenhang, der sich hier herstellt, in der Übergabe an das kosmische Unbewußte im Schlaf, nicht eindeutig. Wird Faust jede Verantwortung abgenommen? „Dann badet ihn im Tau aus Lethes Flut!" Ist der antike Strom der Unterwelt gemeint, aus dem die Seelen Vergessenheit des irdischen Daseins trinken, oder der Strom aus Dantes Inferno, wo es heißt: „Es waschen sich in ihm die reuigen Seelen, wenn Buße ihnen jede Schuld getilgt hat." Wo ist die Reue, die Buße? Genügt ein Schlaf und ein Erwachen im Frühlingsaufschwung der Natur, um die Seele von jeder Schuld zu reinigen? „Alles kann der Edle leisten, / Der versteht und rasch ergreift," singen die Elfen, als wäre Faust unver-

ändert im Kern der Edle geblieben. Und erwacht finden wir Faust im vollausstrahlenden Glanz des faustischen Strebens, im Anruf der Natur:

Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.

Dennoch ist es ein bis in den Grund verwandelter Faust, der aus diesem wohltätig-geheimnisvollen Geisterzusammenhang hervorgeht. Die faustische Sinnlichkeit ist in ein Schauen geklärt, das sich vor dem Ungeheuren des Sonnenfeuers in die Spiegelung des Regenbogens zurücknimmt, mit den berühmten Versen:

Der spiegelt ab das menschliche Bestreben;
Ihm sinne nach, und du begreifst genauer:
Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.

Gleichnishaft ist hier ausgedrückt, was Faust als völlige Verwandlung in sich vorfindet: wie im Regenbogen sich das Licht der Sonne bricht und spiegelt, so fühlt er sein Selbst jetzt, der selbstischen Sinnlichkeit enthoben, als schauenden Spiegel des All, nicht mehr frei in einer titanischen Trugfreiheit, die das Ungeheure herausfordert, sondern eingefügt und im Gefüge tausendfältiger Spiegel und Mitte zugleich für zuströmende Kräfte des All. Es bleibt ein Gleichnis, nicht in allen Beziehungen ausdeutbar, zugleich blitzhaft mehr erhellend, als sich ausdeuten läßt. Es ergänzt sich durch ein zweites Bild, das der Übergewalt der Sonne abgerungen ist:

Des Lebens Fackel wollten wir entzünden,
Ein Feuermeer umschlingt uns, welch ein Feuer!
Ist's Liebe? Ist's Haß? die glühend uns umwinden,
Mit Schmerz und Freuden wechselnd ungeheuer,
So daß wir wieder nach der Erde blicken,
Zu bergen uns in jugendlichstem Schleier.

Die Sonne Inbegriff jenes All-Lebens, das Fausts Sinnlichkeit nur im Umspannen des Widersprüchlichsten zu fassen glaubte, und dem sich Faust nun enthebt im Rückblick zur Erde, im Sich-einfügen in den Erdzusammenhang: „zu bergen uns in jugendlichstem Schleier". Der bergende Schleier ist im Bildsinn dem Regenbogen benachbart: beide schützen vor dem Ungeheuren. Neu und überraschend ist der Begriff des „jugendlichsten Schleiers". Er deutet an, daß Fausts Verwandlung, das reine Schauen, das Sich-beschränken auf den „farbigen Abglanz" nicht nur ein Reifen, ein Alter-werden, ein Nachlassen des faustischen Täterdrangs bedeutet, sondern zugleich ein Sich-zurück-verjüngen, ein Urtümlicher-werden. Beides zusammengenommen ergibt die neue Haltung, die zugleich den ganzen Stilausdruck des II. Teils bestimmt. Nicht nur Faust ist verwandelt, – in seinem verwandelten Welterleben ist der Weltzusammenhang, in dem er weiterschreitend auftritt, mitverwandelt. Das heißt: volksmäßig einfach ist jetzt nichts mehr, alles ist „symbolisch", sinn-hintergründig, urtümlich verschleiert, regenbogenartig gebrochen.

Dennoch bleibt der II. Teil auf den I. Teil bezogen. Durch die völlige Verwandlung bis in den Sprachstil geht immer doch derselbe Faust hindurch. Wenn unser Weitstern durch die Abgründe des I. Teils Fausts Ehre war als der unverlierbare, durch Mephisto nie zu erreichende und zu zersetzende Kern seines Selbst, dann kann das innere Band, das die vielfältig schillernde Spiegelwelt des II. Teils zusammenhält, nur der in die Seinszusammenhänge eingefügte, wachsende faustische Selbstwert sein. Vielleicht ergeben sich hier Zuordnungen vom II. Teil zum I. Teil, die den ungeheuren Theateraufwand des II. Teils tiefer rechtfertigen, aus einem urtümlicheren Existenzsinn heraus, als es dem sinnlich vordergründigen I. Teil möglich war.

Die Welt am Kaiserhof, die sogenannte große Welt, findet sich eindeutig von einem Element beherrscht, das wohl ein dämonisches Element genannt werden muß, von der Magie des Goldes. Wie sich hier Eingangsszene (4728–5064) und Schlußszene (5987–6172) genau entsprechen, wird die Stilisierung offenbar. Der einzige, der das Element selber beherrscht, indem er sich seines schöpferischen Sinns im Weltzusammenhang bemächtigt, ist Faust, der als Plutus in die Maskenrevue des Hofes eindringt:

Er hat nichts weiter zu erstreben;
Wo's irgend fehlte, späht sein Blick,
Und seine reine Lust zu geben
Ist größer als Besitz und Glück.

Darum ist ihm jetzt ein Luftgeist beigegeben, der Knabe Lenker, der Geist der Poesie, Aura des Schöpferischen, die ihn umstrahlt: „Wo du verweilst, ist Fülle"; in diesem Sinn also ist Faust jetzt ein Verwandelter, er erlebt aus stärkerer Weltsubstanz. So mischt er sich in das Fratzengebild der Masken, um im Kaiser den echten Herrschersinn zu wecken, er erschreckt ihn durch das Urfeuer, das aus dem Golde bricht. Es bleibt, wie diese ganze Hofwelt, im Schein des Schauspielhaften, auch die Wirkung auf den Kaiser bleibt im Schein: „Es schien mir fast, als ob ich Pluto wäre. . ." Und so fällt das einzige handfeste Ergebnis an Mephisto: die Papiergelderfindung, die dem zerrotteten Zustand des Kaiserreichs entspricht. Auch Faust wendet ihr jetzt seinen Schöpferatem zu, indem er die mephistophelische Kühnheit des Plans empfiehlt: „Doch fassen Geister, würdig, tief zu schauen, / Zum Grenzenlosen grenzenlos Vertrauen." Der tiefere Existenzsinn, der diesem ganzen Theaterakt einwohnt, kann in der Zuordnung des II. Teils zum I. nur der sein, daß Faust eben das Element, dem er selber zuerst verfiel, die Magie des Goldes, mit der die Verführung Gretchens ihren Anfang nahm, aus dem Weltwesen dieses Elements heraus überwindet, als Herr der schenkenden Fülle, der das Dämonische des Elements gebändigt hat, weil er es nicht mehr begehrt. Die Weltmöglichkeiten, die im Gold bereitliegen, blitzen nur kurz auf, in der Vision des Kaisers: „Durch fernen Raum gewundner Feuersäulen / Sah ich bewegt der Völker lange Zeilen"; in Mephistos Rat: „Das bist du, Herr! Weil jedes Element /

Die Majestät als unbedingt erkennt." Faust hat an der inneren Überwindung genug und gewinnt an Einsicht in die Scheinwelt der Macht. Solche Einsicht geht jeder tieferen Weltdurchdringung voraus.

Fausts harrt eine andre Erfahrung, jenseits der Hofwelt. Des Kaisers Schaulust zu befriedigen, Helena und Paris heranzuzaubern, reichen Mephistos Zauberkünste nicht aus – Faust muß selbst hinab „zu den Müttern". Es zeigt sich hier, inwiefern Fausts Verwandlung zugleich ein Zurück ins Urtümliche ist. So geheimnisvoll und vieldeutig die Mütter bleiben und der Schlüssel, der zu ihnen führt, – eines ist gewiß: es sind Urkräfte des Lebens, Muttermächte des Daseins, vor denen selbst Mephistos zynische Sprache ins Erhabene umschlägt. Oder übersteigert er das Unheimlich-Geheimnisvolle nur, um Faust in Furcht zu setzen? Völlige Furchtlosigkeit ist jedenfalls Fausts Grundcharakter geblieben. „In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden." Es ist Fausts Lebenswort von Anbeginn, kann man sagen; immer hat er sich ins Nichts hinein gewagt, um das All zu finden. Aber ist er nicht ein Verwandelter? Eine andre Macht tritt ihn hier an als je zuvor:

Den Müttern! Trifft's mich immer wie ein Schlag!
Was ist das Wort, das ich nicht hören mag?

Wie Faust auf den seltsamen Schauer antwortet, spürt man den Verwandelten:

Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil;
Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure,
Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.

Ehrfurcht, schauderndes Ergriffensein vor den Mächten über uns, das steigt aus tieferen Bindungen herauf, als der titanische Faust sie anerkannte. Faust steht nicht mehr allein im Grenzenlosen, in den Muttermächten wird er sich des ungeheuren Zusammenhangs bewußt, in den er mit eingeordnet ist. Und wenn er hier aus dem verwirrenden Weltgetümmel des Hofs in sich selbst zurückgeführt ist, so spürt er tiefer doch den Schöpfungsgrund der Lebensmächte weit unterhalb aller Selbstgefühle. Ebendarum hat ihn das Wort „Mütter" im Existenzpunkt getroffen. Denn an den Urbindungen der Existenz selbst hat er sich vergangen. Darum auch ist ihm verhängt, zu den Müttern hinabzusteigen. „Du selbst bist schuld, daß ihrer wir bedürfen," sagt Mephisto. Hat das einen tieferen, Mephistos Welt übergreifenden Sinn? Daß Faust Mephisto entwächst mit dem Hinabstieg, wo Mephisto ihm nicht folgen kann, ist gewiß. In welche Tiefen entwächst er ihm?

Auch der Zauberer des alten Volksbuchs zaubert Paris und Helena herauf. Was Faust von ihm scheidet, ist dies, daß ihm selber durch die Mütter innerliche Bildekräfte zugewachsen sind: das Schauen urtümlicher Urbilder des Schönen, die jenseits unsrer üblichen Zeitvorstellungen ewig gegenwärtig sind und doch in kein starres Sein zu verfestigen:

Was einmal war, in allem Glanz und Schein,
Es regt sich dort; denn es will ewig sein.
Und ihr verteilt es, allgewaltige Mächte,
Zum Zelt des Tages, zum Gewölb der Nächte.
Die einen faßt des Lebens holder Lauf,
Die andern sucht der kühne Magier auf.

Es sind dieselben Schöpfungskräfte, aus Urbildern schaffend, die das Schöne ins Leben hinein verwirklichen oder in die schöne Scheinwelt, wie sie Faust als Magier jetzt für den Kaiser heraufzaubert. In diese Schöpfungsmitte selbst hat der Gang zu den Müttern Faust geführt. Auch darin erscheint der Faust des II. Teils dem des I. zugeordnet: der sich mit titanischer Sinnlichkeit jeder Ehrfurcht vor dem Schöpfungsgeheimnis des Lebens begeben, schließt sich im Geheimnis der Mütter jetzt den Weltzusammenhang auf, dem die Lebensformen aus der Kraft ewiger Urbilder entspringen.

Im Anblick Helenas dann überwältigt Faust die Urbildkraft des reinen Schönen. Noch einmal bricht das Ungebändigt-Maßlose seines faustischen Wesens auf:

Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.

So rasend macht ihn die Eifersucht auf das Scheinbild des Paris, daß er Helenas Scheinbild in seine Wirklichkeit hineinreißen will, mit dem errungenen Wissen des Magiers um beide Bereiche; auch in diesem Ausbruch doch schon der verwandelte, durch die Mütter hindurchgegangene Faust:

Gewagt! Ihr Mütter! Mütter müßt's gewähren!
Wer sie erkennt, der darf sie nicht entbehren.

Um das urbildhafte Erkennen geht es, nicht mehr um das sinnliche Begehren.

Was sich in Fausts Seele jetzt vollzieht, ist ein Wachsen der inneren Bildkräfte auf Helena zu, erst bewußtlos im Traumbild Ledas, ein Aneignen Helenas vom Ursprung her, dann erwachend in der klassischen Walpurgisnacht, den urtümlichen Geist der Antike atmend, den Weg suchend zur Unterwelt, Helena heraufzuholen als lebendige Gestalt.

Die Zuordnung zum I. Teil vollzieht hier das äußere dramatische Bild: die Rückkehr in Fausts Studierzimmer, die klassische Walpurgisnacht. Abarten des faustischen Prinzips verdeutlichen den Abstand, den Faust genommen, der selbstisch besessene Bacalaureus, Triumph einer rein biologischen Weltanschauung, und Homunkulus, die faustische Schöpfung Wagners, der reine Geist, noch ohne ein Selbst. Das Stück Faust, das in ihm ist, wird zum Führer in die klassische Walpurgisnacht. Und so zeigen sich die Zusammenhänge von vornherein verwandelt: war die Brockenfahrt eindeutige Teufelsverführung in das Chaos des Triebhaft-Unbewußten, so ist es jetzt Fausts Geist, der bestimmt, und der klassische Boden ist geschichtlicher Boden, blutgetränkt vom Kampf um Freiheit und Ehre. Mephisto,

fremd im Nackt-Antiken, verwandelt sich dem Urhäßlichen, den Phorkyaden an. Homunkulus, von der Lebensfeuchte des All-Lebens angezogen, stürzt sich, ein vom Eros berührter Faust-Geist, am Muschelwagen der Liebesgöttin zerschellend ins Element. Dem Hexensabbat der Brockenszenen begegnet eine wunderbar reich und strahlend entfaltete antike Götterwelt. Das ist jetzt der Weltzusammenhang, aus dem Helena für Faust heraufsteigt.

Helena als urtümliche Gegenwart des reinen Schönen, maßvolle, in sich gleichgewichtige Wohlgestalt, Würde wahrend gegen den geschwätzigen Chor wie gegen den Widerdämon, Würde auch in der Hinnahme der faustischen Huldigung, den deutschen Reimklang aufnehmend in ihr klassisches Gleichgewicht. Die breite opernhafte Entfaltung stellt hier Fausts verwandelte Lebensstufe zugleich als verwandelten Daseinszusammenhang dar, den Faust eingefügt durchlebt. Griechenland ausgeweitet in die ganze, von reinen Weltkräften durchgöttlichte Natur: „Denn wo Natur im reinen Kreise waltet, / Ergreifen alle Welten sich." Andre Grundworte dringen hier herauf als im Naturgesang von „Wald und Höhle": rein, zufrieden, gesund, mütterlich, „laue Milch für Kind und Lamm". Eine urtümlich-arkadische Welt. Besteht Gefahr, daß Faust verharrt im schönen Augenblick? Deutlich klingt die Paktformel an in Fausts Wort: „Dasein ist Pflicht, und wär's ein Augenblick."

Nichts faßt die Wandlung Fausts im Gegenüber des II. zum I. Teil knapper in die Formel zusammen. Für den titanischen Faust galt der Pakt: „Werd' ich zum Augenblicke sagen: verweile doch. . .", er wußte: seinem glühenden Selbstdrang konnte nichts genügen. Der Faust, dessen Mitleidkraft die Schauer des Tragischen erfahren, dem die Seele gewaltsam in das Dasein hineingetrieben, der zu den Muttermächten vorgedrungen, begreift jetzt vor dem reinen Schönen das Dasein als Verpflichtung: „und wär's ein Augenblick". Es gilt, den ganzen Augenblick zu umfassen; das ist Pflicht, vom Dasein aufgelegt. Soll er sich vor dem Pakt fürchten? Das Selbst wird durch den Augenblick hindurchwachsen und ihn sprengen. Euphorion wird geboren, und schon ist der Bund gesprengt.

Die Euphoriongestalt ist kühnste Kunstschöpfung des Goetheschen Altersstils: Regenbogenspiegelung im „jugendlichsten Schleier". Reines geistiges Spiel, der Natur-Sinnlichkeit entzogen, und doch werden blitzhaft tiefste Existenzwahrheiten der Faustdichtung erhellt. Wenn also „Allegorie", so von urtümlicher Kraft. Abermals begegnet uns der Zusammenhang: Vater und Sohn. Wie Faust, der Titan, nicht ganz im Grenzenlosen steht, sondern mit seiner Ehre angeschlossen an den „dunklen Ehrenmann", so wird jetzt Faust als Vater mit dem ganzen unbewußten Wertgrund seines Selbst neu sich selbst bewußt im Sohn. Und dieser Sohn ist ein einziger Fanfarenstoß der ungebändigten, in ihr Schicksal vorwärtsstürzenden Ehre, die den stärkeren Glanz der Volksehre in sich aufgenommen hat. „Krieg! ist das Losungswort! / Sieg! und so klingt es fort." Ein Vers heroischer als der andre:

Welche dies Land gebar
Aus Gefahr in Gefahr,
Frei, unbegrenzten Muts,
Verschwendrisch eignen Bluts –
Den nicht zu dämpfenden
Heiligen Sinn,
Alle den Kämpfenden
Bring' es Gewinn.

bis zu dem letzten heldenhaften: „Und der Tod / ist Gebot, / das versteht sich nun einmal."

Solcher Durchbruch zum Heroischen kann nur hervorgehen aus der Berührung mit den urtümlichen Kräften der Antike. Es ist derselbe wagende Geist, der den Geschichtsgrund für die klassische Walpurgisnacht bildet: „Hier aber ward ein großes Beispiel durchgekämpft." Das vom faustischen Geist ergriffne Schöne der Antike öffnet sich dem Heroisch-Erhabnen, das ihm tief eingeboren sein muß. So reißt Euphorion in der Verschmelzung antiken und deutschen Geistes das Schöpferische Fausts aus der klassischen Bindung los, und sein heldisch-ungebändigter Untergang bezeichnet den schmerzhaften Seelenbruch, unter dem sich Faust zum entscheidenden Tatleben weitet. Noch einmal breitet das Ende des III. Aktes den klassischen Daseinsgrund aus, dem Faust jetzt, von Helenas Schleier geführt, entschwebt: Antike als unüberwindlicher Lebensglaube im noch so tiefen Schmerz: „Doch erfrischet neue Lieder, / Steht nicht länger tief gebeugt; / Denn der Boden zeugt sie wieder, / Wie von je er sie gezeugt," und Antike als ein allumspannendes abgestuftes Naturkräftereich, in dem nichts verloren geht, das zu keinem Schicksal gereifte Menschliche sich an die Elemente zurückbildet, Würde des Schönen aber und Treue des Dienstes zum Selbstwert der „Person" auch in der unteren Welt geadelt ist.

Der Schleier Helenas, der Faust wolkenhaft mit sich fortnimmt, in die Einsamkeit des Hochgebirgs, als eine letzte geheimnisvolle Regenbogenspiegelung dieses Opernaktes, bleibt besonders ins Rätsel gerückt, weil es Phorkyas-Mephisto ist, der Faust dies entschwindende Göttliche festzuhalten rät. Was bedeuten die Worte in Mephistos Mund:

Es trägt dich über alles Gemeine rasch
Am Äther hin, solange du dauern kannst . . . . ?"

Tatsächlich wird Faust wie auf einer Zauberwolke fortgetragen. Aber die Wolke löst sich auf, und Helenas Bild, idealisch entkörpert zuletzt, entschwindet ins Formlos-Wolkige; was zurückbleibt, ist nur „flüchtiger Tage großer Sinn". So ist die Dauer gering; Mephistos Hohn sieht offenbar Trost darin, daß Faust nie dauern kann. Es entgeht ihm, daß Fausts Seele sich wachsend Dauerndes anverwandelt, zunimmt an Weltsubstanz. Eben das macht der große Monolog im Gebirg offenbar, der dem Monolog in „Wald und Höhle" zugeordnet ist.

Wenn der Faust des I. Teils in seinem Selbstdrang sich zerstörerisch gespalten fand in gottzugeartete und sinnlich-schänderische Triebe, so ist der durch das Er-

lebnis der Antike hindurchgegangene Faust, der hier in tragischen Trimetern spricht, so zu seinem eigensten Selbstwert gereift, durch die frühe faustische Zerrissenheit hindurchgeeinigt und gereinigt, kann man sagen, daß gerade Gretchens Bild jetzt als ein Urerinnern in ihm aufsteigt, als reine Kraft, die Zukunft ausstrahlt, die das Beste in ihm steigert. Solche Strahlkraft hat das plötzlich heraufdringende Bild, daß es ihm wie die Weltkraft des Reinen selbst, wie der Zauber der Morgenröte erscheint; alle Qual des Gretchenschicksals ist daran ausgetilgt.

Täuscht mich ein entzückend Bild,
Als jugendernstes, längstentbehrtes, höchstes Gut?
Des tiefsten Herzens frühste Schätze quellen auf,
Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
Den schnellempfundnen, ersten, kaum verstandnen Blick,
Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

Hier haben wir eine entscheidende Wendung in der Faustdichtung: der verhüllende Opernstil ist aufgegeben, klar tritt die Zuordnung des II. zum I. Teil, zum Gesamtsinn des I. Teils hervor. Faust hat die Gretchenliebe als ein Urelement, eine innerste Aufbaukraft seines Selbst erkannt. Wenn der Faustmonolog in „Wald und Höhle" endete mit einem verzweifelten Hinab ins Chaos, in die Schuld, in die Vernichtung und Entehrung Gretchens, so ist jetzt im Hinauf zum Äther der volle Glanz der Ehre Gretchens wiederhergestellt als die Ehrung der Liebe, die Faust die Welt erschlossen hat. Das göttliche Urbild überglänzt in seiner „Seelenschönheit" nicht nur das reine Schöne der Antike, es tilgt auch jede Spur des Gretchenschicksals, die an die furchtbare Entehrung erinnern konnte. Warum eben jetzt dies Urerinnern in Fausts Seele durchbricht, als ein Freiwerden für die innersten herrscherlich-weltgestaltenden Kräfte, das kann nur seinen Existenzsinn in sich selbst tragen: als ein Reifen und Hineinwachsen Fausts in einen Daseinszustand, der ihn zum erstenmal Tiefenkräfte seines Selbst erkennen läßt. Wenn das geschieht, nachdem er die Magie des Goldes überwunden, nachdem er verehrend das Geheimnis der Muttermächte erfahren, nachdem er das reine Schöne sich einvergeistigt bis in die urtümlichen Kräfte der Antike zurück, so wäre es gewiß nicht im Goetheschen Sinn, hier an eine Art kausaler Verknüpfung von Schuld und Sühne zu denken; wohl aber macht hier die Zuordnung des II. Teils zum I. unzweideutig, daß keine Existenzstufe sich gewaltsam überspringen läßt.

Und eines ist nun gewiß: daß Faust mit diesem Augenblick, wo er bis in den Aufbaugrund seines Selbst der weltbildenden Kraft der Liebe aufgetan ist, erst zu seiner männlichen Vollendungsform reift. Als wenn sich das platonische Weltbild bewahrheiten sollte, daß erst die Zweiheit der Menschen die Volleinheit schafft, als das Schöpfungseinmaleins zum Hexeneinmaleins des I. Teils. Mit dem Anspruch einer herrscherlichen Weltgestaltung steht Faust jetzt plötzlich vor dem über-

sichten Mephisto da. Diese Weltgestaltung geht nicht auf das Massenhafte einer kommenden Großstadtentwicklung; Fausts Antwort auf Mephistos Vorschlag wirft ein erstaunliches Licht auf seinen Weltverstand: „Man freut sich, daß das Volk sich mehrt, . . . und man erzieht sich nur Rebellen." Fausts Ziele haben sich auch jeder selbstischen Verlockung entzogen, jedem Frönen herrscherlicher Lüste, jeder Form von Ruhm. „Die Tat ist alles." Die existenzgründende, ins Weltgefüge einordnende Tat: „Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! / Die Tat ist alles, nichts der Ruhm." Tat nicht um des Eigentums willen, um der Tat willen, als solche aber nicht ins Leere getan, sondern gestaltende, Herrschaft, Eigentum gewinnende Tat. Tat, die den Menschen in seine Menschenwürde stellt: „Was weißt du, was der Mensch begehrt?" Der große Plan, den Faust dann entwickelt, ist ein Plan für alle, ein fürsorglicher Plan, der „zwecklose Kraft unbändiger Elemente" dem Menschen dienstbar macht. Der berühmte gigantische Plan, das „herrische Meer vom Ufer auszuschließen", im großen Stil Siedlungsland zu gewinnen. Nicht aus technischer Ingenieurklugheit dringt der Plan herauf, sondern aus der alten metaphysischen Titanentiefe des faustischen Geistes:

Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente.
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen.

Aus einer Verantwortung vor der Schöpfung selbst wagt Faust sich an den ungeheuren Plan, damit keine Schöpfungskräfte mehr zwecklos sich vergeuden, sondern durch die Menschenvernunft dienstbar werden der im Menschengeist sich auswirkenden Schöpfungsvernunft. In solcher Weltfürsorge erscheint das männliche Weltelement um das Urbildliche des weiblichen Weltelements erweitert. Das gibt jetzt Faust den Aufschwung, „sich selbst zu überfliegen", nicht mehr im Sinn eines magisch-gewaltsamen Überspringens der naturgesetzten Stufen, sondern in höchster Anspannung der natürlichen Kräfte.

Dennoch bleibt Faust mit dem Teufel verbündet, an den Teufel gebunden. Mephisto sucht ihn abzuziehen vom großen herrscherlichen Plan, zunächst in die Verlockungen der Magie der Macht. Noch einmal wird die ganze Kaiserwelt ausgebreitet, diesmal als staatliche, durch Krieg in den Existenzkampf geworfene Welt der Machtentfaltung großen Stils. Gegen den Kaiser hebt Faust von vornherein sich ab als der dem Ideal des echten Weltherrschers zugewandte Geist:

Wer befehlen soll,
Muß im Befehlen Seligkeit empfinden.
Ihm ist die Brust von hohem Willen voll,
Doch was er will, es darf's kein Mensch ergründen.
Was er den Treusten in das Ohr geraunt,
Es ist getan, und alle Welt erstaunt.
So wird er stets der Allerhöchste sein,
Der Würdigste —; Genießen macht gemein.

Der Abstand zu dem, was unter der Würde, der Herrscherwürde ist, kann nicht deutlicher sein, ob man „gemein" nimmt als das Durchschnittliche, Massenhafte oder das ethisch Mindere. Erhobensein über das Selbstische des Genießens, im reinen Selbstwert befehlend-schweigend so in sich einig sein mit dem Ganzen, so ganz Herrscher sein, daß der Wert von allen zurückgestrahlt wird als Würde, – so wird der Herrscher zur höchsten Selbstvollendungsform des Menschen. Faust selbst allerdings, von Mephisto in die Rolle eines Schlachtenführers gebracht, findet sich noch einmal in die Abhängigkeit von Mephistos Gewaltmagie geraten, aber ganz ohne inneren Anteil, und wenn man in der Art, wie hier die Schlachtenkämpfe ins Gewaltsam-Widernatürliche gesteigert sind, den Teufelsbund als eine Art Bund mit der Technik ansehen will, dann zeigt sich Faust dieser mephistophelischen Entwicklung ebenso fern wie dem ganzen im Konventionellen erstarrten Machtgefüge der Kaiserwelt. Dazu gehört der Versuch des Kaisers, das Staatenschicksal durch einen Akt der ritterlichen Ehre im persönlichen Zweikampf zu entscheiden, ebenso wie die Amterbelehnung nach dem Sieg, die die errungene Macht wieder aus der Hand gibt; die Alexandrinerparodie, die den Scheincharakter solcher Staatmacht bloßstellt, verbildlicht nur das Faustwort: „Wie ich beharre, bin ich Knecht."

Um so klarer hebt sich das eigenwüchsige Herrschertum Fausts, des Hundertjährigen, ab im V. Akt. Der hundertjährige Faust! Tatsächlich ist es ein Jahrhundertblick, unter dem sich jetzt die Entscheidungen zusammenziehen. Es zeigt sich: Faust wird vor der Unerbittlichkeit der Existenz nichts geschenkt. Er scheint am Ziel, der Reichsstrand ist ihm verliehen, Land ist im großen Stil dem Meer abgewonnen, Menschen sind angesiedelt, Welthandel bat begonnen. Alles aber nur durch Mephistos Gewaltmagie. Und hier nun erscheint schon deutlicher der Teufelsbund als ein Bund mit der Technik: „Kluger Herren kühne Knechte / Gruben Gräben, dämmten ein." Der frommen Kinderglaubenswelt der alten Bauris sind das gespensterhafte Vorgänge: „Menschenopfer mußten bluten, / Nachts erscholl des Jammers Qual; / Meerab flossen Feuergluten, / Morgens war es ein Kanal."

Als eigenlebiges Idyll ist die bewahrende, fromme Welt der beiden Alten entfaltet, im Schatten jahrhundertealter Linden, als „offene Gegend" dem Naturganzen anheimgegeben. Gegenbild zur gewaltsamen Unruhe der faustischen Welt, über der Faust thront im Palast, im „Ziergarten", am Kanal: eine durch Fausts Willen geformte künstliche Natur. Muß mit dem Heraufkommen der technischen neuen Zeit die gute, alte Zeit zugrundegehen? Fausts eigne Ungeduld ist es, die den Anstoß gibt. Auch als Weltherscher ist er der Ungenügsame geblieben, den nichts so ergrimmt als das Eingestehen-müssen der menschlichen Grenzen: „Verdammt! verflucht! . . . Des Allgewaltigen Willenskür / Bricht sich an diesem Sande hier." Seine Herrscherpläne, die einen Lug-ins-Land brauchen, setzt er gegen den Eigensinn der Alten, die nicht tauschen wollen. So kommt es zu den vielgedeuteten Versen:

Die wenig Bäume, nicht mein eigen,
Verderben mir den Weltbesitz.
Dort wollt ich, weit umher zu schauen,
Von Ast zu Ast Gerüste bauen,
Dem Blick eröffnen weite Bahn,
Zu sehn, was alles ich getan,
Zu überschau'n mit Einem Blick
Des Menschesgeistes Meisterstück,
Betätigend, mit klugem Sinn,
Der Völker breiten Wohngewinn.

Der Kolonisator spricht hier, der ins Große plant, für den die beiden Alten in kleinlichem Eigensinn am Althergebrachten haften. Dennoch will er „Gerechtigkeit", „großmütige Schonung", angemessenen Tausch. Nur daß er für einen Augenblick seiner ungeduldigen Stimmung nachgibt und auf Mephisto hört, der rät, den Tausch gewaltsam vorzunehmen. Und er beauftragt Mephisto, obgleich er doch den Teufel kennt; so ist Raub und Mord die Folge. Noch einmal ist Faust, für einen kurzen Augenblick, der Magie der Macht verfallen. Das heißt: der hier im dunklen Gemeindrang seiner großen Planungen im Grunde zugleich dem eignen faustischen Täterdrang folgt, wird doch von dem Geist, den er selbst geschaffen, sozusagen übergriffen und als Herrscher Sklave seiner Herrscherpläne. Das ist, kann man sagen, der Teufelsaugenblick des technischen Geistes. Aber es ist nur ein Augenblick.

Denn was gegen den Übergriff des technischen Augenblicks in Fausts Seele sofort heraufbricht mit der Gewalt eines Urelements, das ist in der flutenden Kraft der Reue und eines in ihr sich verdoppelnden Täterdrangs die unbesiegliche Selbstkraft des Hundertjährigen, der den ganzheitlichen Augenblick zurückgewinnt, in dem sich der Selbstwert mehrt; das bedeuten die beim ersten Anblick der brennenden Linden herausgestoßenen Worte:

Mein Türmer jammert; mich im Innern
Verdrießt die ungeduldige Tat.
Doch sei der Lindenwuchs vernichtet,
Zu halbverkohlter Stämme Grau'n,
Ein Luginsland ist bald errichtet,
Um ins Unendliche zu schau'n.
Da seh' ich auch die neue Wohnung,
Die jenes alte Paar umschließt,
Das im Gefühl großmütiger Schonung
Der späten Tage froh genießt.

Es folgt Mephistos Meldung vom gewaltsamen Tod der Drei, im hohnvollen Dämonenton. Diese Meldung erschüttert Faust bis auf den Grund und führt die letzte schmerzensvolle Weitung seiner Seele, die letzte befreiende Reinigung des Selbst im Abstoßen der Magie herbei. Es beginnt mit dem Ausbruch des herrscherlichen Zorns, dem Fluch. Der Zorn trifft nicht den „Schandgesellen", wie in der

Prosaszene des I. Teils, der herrscherliche Fluch übergreift das Ganze, trifft die Tat, in ihr die Täter: „Dem unbesonnenen wilden Streich, / Ihm fluch' ich; teilt es unter euch." Das eben ist der verwandelte Blick, der sich selbst in den Zusammenhang einbezogen sieht: „Geboten schnell, zu schnell getan! / Was schwebet schattenhaft heran?" Er wittert im Lebenszusammenhang die Vorboten des Todes, aber er stößt sie ab aus seinem stärkeren Selbst. Mangel, Schuld und Not können an den „Reichen", den Lebensmächtigen nicht heran. Nur die Sorge. Dem Anhauch der Angst, der ihr vorausweht, begegnet Faust mit dem letzten, kühnsten Durchbruch zu sich selbst, zum reinen Selbstwert im Gefüge:

Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft.
Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur! vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein.

Tatsächlich, indem er jetzt sich dem zersetzenden Dämon der Sorge entgegenstellt, zwingt er den gewaltsamen faustischen Drang in sich zur Verabschiedung der Magie: „Nimm dich in acht und sprich kein Zauberwort!" Damit tritt hier in der klaren Zuordnung des II. zum I. Teil die lapidare Einfachheit des Grundgefüges wieder hervor. Der titanische Faust, als ihn die Sorge angriff, wich gewaltsam aus, in einen heroisch versuchten Selbsttod zuerst, dann in die Magie, in den Teufelspakt. Jetzt in den Zusammenhang des Daseins eingefügt, in ihn hineingereift, noch im Alterseigensinn mitfühlend, verantwortlich vor dem großen Dasein, stellt er sich der Sorge, bekämpft und besiegt sie ohne Magie, aus der reinen zusammengenommenen Selbstkraft des faustischen Seins: „Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß, / Ich werde sie nicht anerkennen." Und es zeigt sich: sie vermag nichts gegen ihn, nur eins, als Vorbotin des Todes: sie raubt dem Alternden das Augenlicht. Es soll ihn auch seelisch und geistig zurückverdumpfen. Nur um so großartiger ist Fausts Triumph, die Unbesieglichkeit einer Weltsubstanz, die ihren Tatgeist ausstrahlt ins Werk für alle:

Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht. . .
Daß sich das größte Werk vollende,
Genügt ein Geist für tausend Hände.

Alles, was sich in Fausts hundertjährigem Dasein zusammengelebt hat an Welterfahrenheit, was in ihm aus dem Urquell heraufsteigt in „dunklem Drang" zum „rechten Weg", drängt sich dem Erblindeten dann in jenes berühmte Zukunftsbild des „freien Volks" zusammen. Hier ist die Gewaltsamkeit der Magie überwunden durch eine andre, den einzelnen übergreifende Gewalt: „Gemeindrang eilt die Lücke zu verschließen." Hier ist der Dämon der Sorge, der mit Phantasiebildern ängstigt, gebändigt durch die auf stete Gefahr gestellte Tat. Eine neue Ehre des Herrschertums wird offenbar, die Herrscherehre, die jedem im Volkszusammenhang die Ehre der Freiheit läßt.

Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!

In solchen heroischen Weltzusammenhang eingefügt mit seiner Zukunftsvision, genießt Faust den höchsten Augenblick der Selbstvollendung als erahnte Umartung in eine verwandelte Daseinsstufe, er stirbt sozusagen in seine in die Zukunft vorwärtsgeworfne Selbstverwandlung hinein:

Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick.

Noch einmal schließt sich vom II. zum I. Teil der Ring des gewaltigen Gedichts. Faust selbst beruft sterbend den Wortlaut des Paktes, fordert noch im letzten Atemzug Mephisto heraus, mit demselben Einsatz der ganzen Existenz wie beim Pakt, nur aus tiefer erfahrenem Seinszusammenhang heraus. Diesem erblindeten Hundertjährigen kommt es nicht mehr darauf an, ob der Teufel ihn holen wird oder nicht. Er ist, sterbend, der, der er geworden ist. Das ist seine letzte Ehre.

Hier wächst die Faustgestalt in ihren volksmythischen Umriß hinein. Ist mit dem Äonenblick des Sehers hier ein Jahrhundert der Technik, das die Eroberung des Daseins mit Entseelung bezahlt, überschwungen in eine neue Volkszukunft, einen neuen Sozialismus, der den Selbstherrscher bindet, und der zugleich in der Ehre der Freiheit irrationale Volkskräfte mit ihm und um ihn heraufruft?

Die Faustdichtung enthebt sich solcher Frage, indem sie jetzt den Weltzusammenhang, in den sich Faust wagend hineingestellt, unerbittlich aufzeigt als ein Schicksalsgewirk dämonischer und göttlicher Gewalten. Dem ist der letzte Sinn erst zu entringen, er erst macht begreiflich, warum dieses Gesamtgedicht, das im Himmel beginnt und im Himmel endet, eine „Tragödie" ist.

Wenn der blinde Faust, der von den inneren Schaukräften in die Zukunft Vorgerissene, plötzlich von Mephisto überragt wird, der statt Arbeiter Lemuren heranruft, sein Grab zu graben, dann erfaßt uns in der schauerlichen Täuschung, der Faust ausgeliefert ist, die Verfallenheit Fausts an Mephisto mit dämonischer Gewalt. Alles hatte er vermocht von sich abzustoßen, was die Selbstkraft lähmt, Mangel, Not, Schuld und Sorge, aber daß die Existenz selber, der er sich eingefügt, dämonisch ist, jeder Illusionskraft spottet, wenn sie will, das erwittert er nicht, und so greift er mit seiner gewaltsamen Illusionskraft ins Leere. Schauerlich: der alte Seher mit der herrlichen Vision vom freien Volk, und dazu Mephistos Wort: „Den letzten, schlechten, leeren Augenblick, / Der Arme wünscht ihn festzuhalten." Ist der Durchbruch Fausts zu seiner letzten Wahrheit, zu einer Herrscherehre, die jedem im Volk die Ehre der Freiheit läßt, buchstäblich auf Sand gebaut? Triumphiert hier Mephisto: „Die Elemente sind mit uns verschworen, und auf

Vernichtung läuft's hinaus"? Ist Fausts ganzes Leben die Tragödie des Illusionisten, der die Wirklichkeit überspringt? Ist das die tragische Größe und Gefahr des Menschen überhaupt, daß er sich mit Illusionen über die Wirklichkeit hinwegsetzt, über Ehre, Würde, Gewissen der andern, über jede Bindung, aus einer Illusion vom Ganzen, von Selbstgröße und Göttergröße, die ihn nur immer tiefer in die Gewaltsamkeiten der Magie verstrickt? Wir erinnern uns, von unserem Thema der Ehre her, wie rücksichtslos Faust mit seinen großen Worten von Allgefühl und Allliebe über Gretchens Ehre hinweggegangen ist, wie gewalttätig der titanische Bindungslose in Gretchen und Valentin die Volkswelt zertrümmerte, für die äußere Ehre und innere Ehre zusammenfiel. Ist das die Rache der Dämonen, daß, wer einmal so aus der Ehre gefallen, nie mehr vordringt in die Mitte der Existenz, und wenn sich sein inneres Weltbild noch so geweitet hat auf eine Volksehre zu?

Alle diese Fragen, die uns überstürzen in jenem Augenblick, wo Faust uns fortreißt mit seiner gewaltigen Vision, in die er hineinstirbt, und wo wir uns der Leere bewußt werden, die um ihn zurückbleibt, sie finden ihre Antwort darin, daß diese Tragödie menschlichen Strebens weitergeführt und aufgenommen ist in einer Himmelswelt, in der alles, was im Leben verworren und dunkel bleibt, in eine wunderbar abgestufte Ordnung ins Unendliche hinein geklärt und im ergänzenden Widerspruch aufgehoben ist. Der Streit um Fausts Seele ist nur Vordergrund. Was entfaltet wird im immer vollkommneren Hereindringen der „Glorie von oben", ist die alles menschliche Wollen und Streben übergreifende Liebe, die als Bildekraft Naturwelt und Geistwelt durchdringt und auf Gott zubewegt. Eine starke, gesetzhafte, ausschließende Liebe: „Was euch das Innre stört, dürft ihr nicht leiden!", eine Liebe, die das Gotteswort aus dem Prolog im Himmel in allen Engelsabstufungen vervielfältigt zurückstrahlt:

Wie strack, mit eignem kräftigem Triebe
Der Stamm sich in die Lüfte trägt,
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.

Der sinnbildliche, das ganze Faustgedicht zusammenschließende Vorgang ist jetzt der, daß das Göttlich-Faustische im Himmelsraum eine Entfaltung nimmt, die der des irdischen Faust zugeordnet ist, nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Der sich im Leben um seine Schüler nicht gekümmert, wird geehrt, die seligen Knaben zu belehren, nachdem er in der Aura ihrer Reinheit in die Gottesliebe hineingewachsen; der vom Selbstdrang Besessene wird dort oben sofort als „Liebender" gespürt; der einmal Gretchen verführte, wird von ihr emporgeführt: „Vergönne mir, ihn zu belehren."

Der letzte bühnenwirksame Ausdruck dafür wird der Doctor Marianus, in den sich Fausts Unsterbliches dort oben hineinverwandelt, hinein„umartet". Wie schon im Namen sich das Männliche jetzt mit der Verehrung Mariens paart, erscheint das Widersprüchlichste hier schöpferisch gesteigert: „Unbezwinglich unser Mut, /

„Wenn du mehr gebietest." Männlich-faustischer Geist, berufen, „die Elemente an sich heranzuraffen", einst unzulänglich aus gewaltsamem Selbstdrang und Weltdrang, hier gesteigert durch die ergänzende, lösende, ins Ganze einfügende Weltkraft der Liebe, im Ewig-Weiblichen, das hinanzieht. Alles bewegt sich auf die berühmte lösende Formel zu, die Goethe selbst den „Schlüssel zu Fausts Rettung" genannt hat: „In Faust eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe."

Es sind die so einfachen, so rätselhaften Worte:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen;"
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen. . .

Ins faustische Streben ist hier die urtümliche Kraft des Wirkend-Göttlichen mit aufgenommen, darum ist er erlösbar. Was aber bedeutet die Liebe „von oben"? Wir sind hier im Gleichnishaften einer idealen Ordnung, die in die volkstümlichen Formen der christlichen Symbolik verfestigt ist. Die Scheidung in Diesseits und Jenseits aber, wie sie der Christ vollzieht, und wie sie am Anfang des Gedichts symbolhaft aufklingt, ist vor der Ganzheit der Existenz, um die es geht, in Wirklichkeit aufgehoben. Was der Bogen vom Prolog im Himmel zur Himmelfahrt umspannt, ist der große Welt-Geist-Zusammenhang, aus dem sich Faust löst und in den er im Tod zurückgenommen wird. Von beiden Seiten zugleich soll er gesehen sein, das ist die ungeheure welthafte Leistung des Gedichts: von der grenzenlosen Einsamkeit des Ich, das im gewaltsamen Selbstdrang schuldig wird, und vom Gottzusammenhang, auf den er sich im „dunklen Drange" zubewegt. Im Doppelblick durch die Diesseits-Jenseits-Scheidung der christlichen Symbole hindurch ist als unlösliche Lebenseinheit zu gewahren, was Goethe uns am faustischen Schicksal offenbart über die Existenz des Menschen in der Welt.

Wir glauben, in diese innere Einheit des Gedichts führt die Frage nach der Ehre unmittelbar hinein. Auch der geniale Einzelne, der sich über die Einfalt der Volksehre wie über jede enge bürgerliche Schranke hinwegsetzt, trägt einen Ehrenpunkt in sich, eine Verantwortlichkeit, ein Gewissen, tief ins Unbewußte hinab, in dem sich die Gewaltsamkeit des Tuns mit der Reinheit des Strebens zur Deckung zu bringen sucht vor einem höchsten richterlichen Anspruch, im Weltzusammenhang. Je titanischer die Leidenschaft, die in Schuld verstrickt, um so zerreißender die Leidenskraft, die die Abgründe des Nichts durchmißt. Im Zusammenbruch des Selbstischen, das dem Teufel verfiel, wächst der eigentliche Selbstwert durch die großen Lebensspannungen hindurch, bis endlich die Magie von ihm abgestoßen ist. Was als tragische faustische Anlage noch im letzten Augenblick über die Wirklichkeit hinausgreift, bis zur Verblendung, ist als Idee in Faust von Gott gedacht, ist der dunkle Drang zum rechten Weg und verdeutlicht Fausts höchsten Selbstwert, seine Ehre als Vorausblick auf das, was der große Einzelne im Volk sein

will und sein soll. Volk will als Volk frei sein auf freiem Grund, im großen Einzelnen wie in jedem einen. Fausts Herrscherehre ist hier die Ehre, die den andern die Ehre der Freiheit läßt. Ehre deinen Nächsten wie dich selbst, wäre danach in Abwandlung des christlichen Ethos der faustischen Weisheit letzter Schluß. Indem Faust, der Selbstherrscher, damit über sich hinausgewachsen ist, bekommt er den Umriß der volksmythischen Gestalt, die sich dem Teufelspakt des Zeitalters, der seelezerstörenden Technisierung, entgegenstemmt, nachdem er alle Formen der Teufelsmagie in sich durchgelebt und besiegt.[2]

Solcher Sieg über den Teufel aber bleibt immer wieder auf Sand gebaut ohne die „Liebe von oben", wie sie in der Glorie des Faustgedichts am Schluß, im Aufstieg des Doctor Marianus, verherrlicht ist. Faust wird sie zuteil, weil er durch alle selbstische Gewaltsamkeit immer ein „Liebender" war, weil in ihm sich das Männlich-Faustische nicht bis zur selbstbannenden Grausamkeit vereinseitigt, sondern ‚durch Mitleidens-Mitliebenskraft aufgepflügt, dem Weltelement der Liebe, dem „Ewig-Weiblichen" begegnet im ergänzenden Widerspruch. Damit stoßen wir auf einen letzten lapidaren Existenzsinn dieser Menschheitsdichtung: daß Ehre und Liebe sich nicht entgegenstehen, sondern ergänzen und erst in der Ergänzung den Menschen vollgültig einordnen in den Zusammenhang, in dem er dauern kann, triumphieren über die Angst des Vorbei. Findet die Ehre den höchsten Ausdruck der Dauer im Volk, in der Volksehre, so bringt die Liebe das „von oben" hinzu, als das Sich-beugen unter die Gotteskraft, die ewige Liebe ist. Das ist dann keine Liebe, die die Selbstkraft bricht, sondern die erst den Seelenraum schafft, in dem die Ehre den Charakter aufbaut, kühn und weit genug, auch mit dem Teufel zu paktieren, ohne an ihm zugrunde zu gehen.

Der Faust des Gedichts ist darnach nicht zu fassen mit dem Begriff des Privatunternehmers großen Stils, auch nicht als der Inbegriff des zivilisierten Europäers von heute, als Realpolitiker, Geldmagnat, Ingenieur oder Organisator in Spenglers Sinn, alle diese Möglichkeiten sind in ihm angelegt, er selber aber ist die urbildliche Darstellung deutschen Wesens in seiner Größe und Gefahr. In die urbildliche Mitte dringt nur der umfassende Blick, der den Faust des Teufelspakts, den Einsamen, Verzweifelt-Wagenden, Bindungslosen immer zugleich sieht vom Zusammenhang her, Gott und Knecht, Vater und Sohn, Faust und Euphorion, Himmelskönigin und Marianus. Da wird dann deutlich, daß es immer um eine Seelenmitte geht, in der Urbild und Ehre zusammenfallen. Um Manneswürde, Manneswort, um den Wert, im vollen Sinn Mensch zu sein, geht es, um die Menschenehre, auch wo der Unendlichkeitsdrang die Gemeinschaft sprengt und ihre Ehre verletzt. Es ist der

[2] Diese Deutung bei Ferdinand Fried, „Die soziale Revolution"; hier ist die Faustgestalt Chamberlains, Spenglers, Rosenbergs aufgenommen.

äußerste Gegensatz zum Massenmenschen, indem hier Seele, wagend, zerstörend, leidend, wachsend in ihr Eigenwesen, den urbildlichen Forderungen der Gemeinschaft entgegenreift, im Überwinden schließlich von allem, was sich mit Magie erzwingen läßt. Der faustische Drang, in seiner männlichen Gewaltsamkeit, erfährt die Bildekraft der Liebe im ergänzenden Widerspruch. Hier wird dann die Faustgestalt, je tiefer durch Zusammenbrüche und Verfehlungen hindurch der Selbstwert wächst, symbolhaltig im Zusammenhang, und je tiefer symbolisch als Urbild des deutschen Menschen, um so mehr dem schlagworthaften Zugriff des „Faustischen" entrückt.

Doctor Marianus Faust

Von Fritz Rackow, Dresden.

Es gibt eine alte Deutung des Faustschlusses, nach welcher der Doctor Marianus der Szene „Bergschluchten" Faust selbst ist. So wurde der 2. Teil des „Faust" bei der Uraufführung in Hamburg am 25. März 1854 in der Inszenierung von Woltmann mit dieser Identifizierung gegeben. Im Juni 1942 wurde von Gründgens im Berliner Staatlichen Schauspielhaus die in diesem Hause Tradition gebliebene Auffassung des Doctor Marianus beibehalten. Alle anderen bedeutenden Bühnen des Reiches scheinen sie spätestens um die Jahrhundertwende aufgegeben zu haben.

Die Wissenschaft hat sich, soweit sie auf den Gedanken einging, ablehnend verhalten. Eine Sonderveröffentlichung darüber gibt es nicht. In den lit.-wiss. Zeitschriften findet sich ein einziger, zustimmender Aufsatz: Otto von der Pfordten, Euphorion 18, 1911. Ein ebenfalls zustimmendes Zeitungsfeuilleton brachte der Dichter Wolfgang Goetz 1923 (Krefelder Zeitung u. Dtsch. Allg. Zeitung). Der Faustillustrator Engelbert Seibertz (Cotta 1852–58) nimmt in den Bildern die Identität an, ebenso anscheinend Robert Schumann in seiner Musik zu den Faustszenen (vgl. Selmar Bagge, Samml. musikal. Vorträge I, 1879). Weitere, nicht ausführlich begründete Zustimmungen finden sich bei Ada M. Klett (Jenaer Germanist. Forschungen 33, 1939), bei Rudolf Steiner (Geisteswiss. Erläut. zu G's. Faust, Dornach 1931) und bei Kurt Hildebrandt (Goethe, Leipzig 1941).

Ablehnend nahmen Stellung zu von der Pfordtens Aufsatz („alte unmögliche Gleichung") Max Morris in den Jahresberichten f. neuere dtsch. Lit.-Wss. 1911 und zu Goetz' Aufsatz Wilhelm Böhm (Faust, der Nichtfaustische, 1933) und wohl auch Georg Witkowski in den Jahresberichten 1923. Die sogenannten Zeilenkommentare schweigen völlig.

Die vorliegende Arbeit soll der Verteidigung der Gleichsetzung von Faust und dem Doctor Marianus gewidmet sein.

Es ist hier nicht möglich, alle Deutungen der Gestalt des Doctor Marianus näher zu betrachten. Eines kann zusammenfassend gesagt werden: Es gibt unter ihnen nicht eine, die nicht dem Doctor Marianus eine ausgesprochene Schlüsselstellung zubilligt. Allenthalben benutzt man ihn, um auf dem Umwege oft komplizierter religionsphilosophischer Analysen nachzuweisen, daß Goethe in dieser Gestalt zumindest seine letzten religiösen Faustabsichten realisierte. Baumgartner-Stockmann (Goethe, 3. Aufl. 1913) und Friso Melzer (Goethes Faust, 1932) lesen aus seinen Worten Goethes (mißlungene) Flucht ins Dogma heraus. Andere versuchen darzutun, daß sich Goethe in den Hymnen des Doctor Marianus irgendeiner ihm und seiner naturphilosophischen Religiosität gemäßen Sonderidee aus der Geschichte des christlichen Geisteskampfes annähert, sich gleichsam einem Dogmatismus höherer Art verbündend. So versucht Wilhelm Böhm (a. a. O.,

S. 105 u. beſ. S. 106) darzulegen, daß das ganze Fauſtwerk Goethes von einer Prädeſtinationslehre getragen wird, deren letzter Ausfluß der Hymnus des Doctor Marianus ſei. Alle dieſe Verſuche, den angeblichen Sprung Goethes ins Dogma als dennoch goethegemäß nachzuweiſen, hinterlaſſen einen unbefriedigend verkrampften Eindruck. Wenn ſchon im Doctor Marianus der ganze und innerſte Goethe zum Ausdruck kommt, dann iſt es gewiß am einfachſten, ihn mit Fauſt einszuſetzen.

Den philologiſch überzeugenden Beweis für unſere Deutung des Doctor Marianus könnte nur eine eigenhandſchriftliche Stellungnahme Goethes geben. Dieſe fehlt und wird ſicher nicht mehr gefunden. Ein Brief an Ch. F. Weller (Jahrb. d. Goethe-Geſ. 5, 1918, S. 20) zwingt zu keiner Entſcheidung. Eher noch läßt ſich die ſiebenfache Erwähnung des Doctor Marianus in Goethes Agenden (Weim. Ausg., III. Abt., Bd. 13, S. 261 ff.) anziehen. Sollte ſich Goethe wegen eines Staffageheiligen über drei Monate hinweg (Dez. 1830 bis Feb. 1831) Arbeitsnotizen gemacht haben? Sollte er damit nicht ſtatt der Einzelfigur überhaupt die Arbeit an der Schlußſzene des „Fauſt" gemeint haben, wie er den 3. Fauſtakt kurz „die Helena" und die „Natürliche Tochter" kurz „die Eugenie" nennt? Dann wäre eben hier die Hauptfigur Doctor Marianus = Fauſt.

Es bleibt noch der handſchriftliche Nachlaß und die mündliche Überlieferung. Die letztere (Eckermann, Falk) iſt zu oft als unſicher kritiſch angegriffen worden, als daß ſie uns nützen könnte. Reiches und gewichtiges Material aber finden wir in den Manuſkripten, Entwürfen und Vorarbeiten zum „Fauſt" (vgl. Lesarten der Weim. Ausgabe, I. Abt., Bd. 15, 2, S. 164 ff, die allerdings eine beträchtliche Zahl von Unrichtigkeiten enthält).

Die Szene „Bergſchluchten" iſt nach G. W. Hertz (vgl. beſ. Euphorion XXXIII, 1932, aber auch Euphorion XXV, 1924, Germ.-Roman. Monatshefte VII, 1915, Euphorion XXXI, 1930, ferner zuſammenfaſſend: Natur und Geiſt in Goethes Fauſt, Frankfurt 1931) zwiſchen Anfang November 1830 und Februar 1831 zuſammen mit der Homunculus-Apotheoſe (Fauſt 8445 ff.) verfaßt worden und nach Hertz Anhängſel an die bereits 1825/26 entſtandene Szene „Grablegung", die mit dem weggefallenen Chor „Liebe, die gnädige" zunächſt als abſoluter Schluß des Werkes gedacht war.

Die mutmaßliche Entſtehungsfolge der einzelnen Partien der Szene „Bergſchluchten" dürfte nachſtehende ſein: Zuerſt ſchuf Goethe die Haupttexte der Engelchöre, dann die der Patres-Gebete, zuletzt die der Mater-gloriosa-Erſcheinung. Bei der nachfolgenden, notwendigen Überarbeitung ſtimmte er beſonders die Patres-Gebete nicht unerheblich um.

Daß die Engelpartien an der Spitze ſtehen, iſt nur natürlich. Er ſchloß damit (Handſchr. H.C. der WA.) unmittelbar an die Szene „Grablegung" an. Die erſten Engelchöre erweiterte er bei der Endüberarbeitung zu einer erzählenden Wiederholung der Vorgänge der „Grablegung": die Partie der jüngeren Engel 11942—53 iſt Anklebung an die letzte eigenhändige Handſchrift (H. 33) und alſo relativ jung. Neu iſt nur die eigene Feſtſtellung der Engel, daß ihre Kräfte unzureichend ſeien, weshalb Fauſt den Knaben übergeben wird.

Goethe muß ſehr bald erkannt haben, daß er ſo nicht weiter kam. Er ſetzte dem kühlen Logizismus der Engel das in tiefere ſeeliſche Regionen herabſteigende Gefühl der Patres entgegen, gerade in ihren Partien läßt ſich der Gang der gedanklichen Entwicklung der Szene leicht ableſen.

Man betrachte die Partie des Pater profundus in ihrer urſprünglichen Faſſung (H. 35).

Wie Felſen Abgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund laſtend ruht,
Wie tauſend Bäche ſtrahlend fließen
Zum grimmen Sturz des Schaums der Flut,

Wie strack mit eignem, freistem Triebe
Der Stamm sich in die Lüfte trägt,
So ist es die allmächtige Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.
Ich fühle mich in engen Schranken,
Und allzu peinlich ist der Schmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

Das Ganze ein harmonischer Kreislauf der Naturkräfte, durchwirkt von der Liebe; darin der Mensch in seiner Begrenztheit.

Mit dem Einschub 11 874 ff („Ist um mich her ein wildes Brausen . . .") ist alles plötzlich wie auf den Kopf gestellt. Erst ruht Abgrund auf Abgrund, jetzt w o g t der Felsengrund. Auch der Wald wogt. Betont wird das Grause (nicht bloß Grimme) im Sturz der Flut, in der die Wasserfülle sich schäumend zum Schlund stürzt, um gerade nun als unmittelbare Verkünderin der Liebesfülle begriffen zu werden. Ebenso wird der Blitz zum „Liebesboten", berufen, die Atmosphäre zu reinigen. Das heißt: nicht nur im Harmonischen, gerade im Widersprüchlichen offenbart sich die Allharmonie. Und wie hat sich der sanfte Verzicht der letzten vier Zeilen geändert (Vers 11 884 ff.), zum leidenschaftlichen Aufschrei des Geistes gesteigert: „Verquält in stumpfer Sinne Schranken / Scharfangeschlossnem Kettenschmerz." Sondert sich der Pater profundus der ersten Fassung aus der relativ harmonischen Bewegung noch zur Ruhe der Bescheidung ab, so drängt er jetzt in eine ans Chaotische grenzende Bewegung hinein, um durch sie zur Erkenntnis des Gottgeschehens zu gelangen.

Damit ist das Motiv eines stellungnehmenden, standpunktsuchenden Erkenntnisstrebens in den Schluß aufgenommen; muß dann nicht Faust selbst bis zuletzt als Suchender, nach Vollendung Strebender erscheinen? Daß Goethe von Anfang an in dieser Richtung vorstoßen wollte, beweist die erste Fassung der Zeilen 11 940/41, bereits den zuerst entstandenen Engelchören angehörend und bereits auf H. C zu finden:

Er wandelt mit der Seelgen Schar
Und bildet sich vollkommen.

Goethe begriff, daß er auch mit der bloßen Ekstase nicht weiter kam. Zunächst versucht er deren weitere Übersteigerung. Nehmen wir als nächstes den Text des Pater ecstaticus:

Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gottesluft.
Pfeile, durchdringet mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich,
Blitze, durchwettert mich;
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige.

Dieser Text ist sicher (relativ) spät, denn er ist Anklebung an die letzte eigenhändige Fassung Goethes, an H. 33: Entwicklung vom Maßvolleren zum Leidenschaftlicheren.

Er ist sehr faustisch, dieser Drang zum Absoluten. Aber Schluß der Schlüsse kann dieser b l i n d e Brand unmöglich sein. Goethe fügt eine Reihe solcher Steigerungen in die Szene ein, die wohl alle erst bei der Überarbeitung in das Manuskript kamen.[1] Ein schönes, ganz durchsichtiges Beispiel ist die Anweisung zum Pater ecstaticus. Ursprünglich (H. 34) lauten Personen-

[1] Vgl. hierzu und zu einigem Folgenden Wahls schöne Veröffentlichung von Handschriften um 5. Akt, Schriften d. Goethe-Ges. Nr. 42.

angabe und Anweisung: Ein Vat Brud in Verzückungen.[2] Daraus wird in H. 33 (vgl. Wahl a. a. O.): Ein Bruder / auf dem Felsen (in Entzückung). Noch in H. 33 verändert Goethe die Stelle eigenhändig in: Pater extaticus (auf und ab schweifend). Erst in der Endhandschrift (H.; von der Hand des Schreibers John) erscheint die Endfassung: Päter ecstäticus (auf- und abschwebend).

Nachträglich ist weiterhin die Regionalisierung der Patres, nachträglich ist die Klassifizierung der Engel in: Engel schlechthin (mittlere?), vollendetere und jüngere; sie fehlt in den Vorhandschriften, wo es nur „Ein Teil des Chores" u. ä. heißt. Nachträglich ist wahrscheinlich auch die größte aller Absonderlichkeiten, die Schau der Knaben durch die Augen des Paters Seraphicus.

Welchen Grund kann Goethe gehabt haben, diese Seltsamkeiten einzufügen? Wollte er wirklich nur einen Himmel darstellen, in dem der Zuschauer durch Zonen verworrener Religiosität in geklärtere hinübergeführt wird? Ein Kompendium der Religionsgeschichte hat am Ende des „Faust" wenig Sinn, und die landläufigen Aufführungen beweisen überdies, daß unter den falschen Voraussetzungen der Anfang der Szene „Bergschluchten" viel kraftvoller ist als ihr Ende. Was also hat Goethe damit gewollt? Er braucht die Absurditäten der Legende, um die Schlichtheit der Mater-gloriosa-Szene um so reiner absetzen zu können.

Nachträglich ist vor allem noch die Latinisierung der Personenangaben. Gerade sie führt uns weiter und unmittelbar auf Goethes letzte Lösung hin.

Der Zweck der Latinisierungen ist klar. Sie sollen die Personen ablösen von der Einmaligkeit ihres Daseins, um dafür, allerdings aus unendlicher Entfernung, ihr Wesen, den Kern ihres Charakters um so deutlicher in Erscheinung treten zu lassen.

Die Zeilenkommentare geben an, daß Goethe die neuen, lateinischen Himmelsnamen von Swedenborg entlehnt habe. Das mag für ihr Auftauchen in der Szene Bergschluchten richtig sein. Im übrigen war es Goethe wohlbekannt, daß mit dem Eintritt in manche Mönchsorden der bürgerliche Name abzulegen und an seiner Stelle ein lateinischer Klostername anzunehmen war. (Vgl. Götz von Berlichingen, Augustin — Bruder Martin.) Auch die Päpste nehmen bekanntlich nach ihrer Wahl neue Namen an. Dem katholischen Gebrauche nach konnte man also eigentlich nicht ohne neuen, lateinischen Himmelsnamen in den Himmel kommen. Eine sonderliche Auffälligkeit ist also nicht darin zu sehen, wenn Faust im Himmel nicht mehr Faust genannt wird.

Die allem Anschein nach erste Latinisierung, die außerordentlich klärenden Charakter besitzt, ist die auf einer Vorhandschrift (H. d; dort ist sie deutlich nachträglich) zu den Engelchören vor Zeile 11 954: Chor der Engel (Faustens Entelechie heranbringend). Aus diesem „Entelechie" entsprang vielleicht die ganze Schlußlösung überhaupt. Goethe wandelt das Wort, nachdem es seine Schuldigkeit getan, in „Fausts Unsterbliches" um.

Entelechie ist die lateinische Form des aristotelischen ἐντελέχεια = die in den Organismen als gestaltender Faktor wirkende übermechanische Kraft. Entelechie bedeutet in unserem Zusammenhang: innerster Kern, innerste gestaltgebende Kraft der individuellen Züge der Persönlichkeit, die sich in der lateinischen Formulierung des Namens gleichsam in abstracto enthüllen soll.

Gleich auf der Rückseite des Blattes, auf dem sich dies Entelechie findet (H. d), steht die offensichtlich zweite Latinisierung: Doctor Marianus (also wohl = Fausts Entelchie).

Daß die Latinisierungen wirklich nachträglich sind, zeigt schön das vielabgedruckte Doppelschema zur Mater-gloriosa-Szene (Paralip. 196 der WA.). Der verworfene erste Teil bringt: Maria Magdalena, der endgültige: Magna Peccatrix, der erste: die Samariterin, der zweite: Mulier Samaritana. Die Maria Egyptiaca fehlt dem ersten Teil, wie ja auch der dritte Pater (er war Anklebung an H. 33) zunächst gefehlt hatte. Die erste ausführende Vorhandschrift zu den Büßerinnenchören verwandelt sogar das „zu drey" in „a tre" (H. 38). In Wahls Veröffentlichung läßt sich besonders noch Einiges aus dem Wechsel von lateinischer und deutscher Schrift schließen.

[2] Vat ist gestrichen; die WA. zitiert falsch.

Wahls Veröffentlichung zeigt vor allem eine wundervolle Stelle: Unter dem allgemeinen Einfluß des Latinisierens verwandelt sich der Chor seliger Knaben in der letzten Vorhandschrift (H. 33) in: Quasimodogenitorum Chorus. Noch in dieser Vorhandschrift aber streicht Goethe die Latinisierung wieder und stellt durch Unterpunktelung die alte Fassung wieder her. Das heißt: Die Knaben sollen uns nahe und vertraut bleiben. Die Entfremdung soll nur die Ekstase der Patres und die letzten Endes doch weltferne Religiosität der palästinensischen Büßerinnen treffen. Die Knaben uns zu entfremden liegt kein Grund vor. Sie eben sind es doch, die Faust zu seinem eigensten Ich zurückführen sollen. Deshalb allein ward er ja ihnen von den Engeln, die sich selbst für durchaus unzuständig erklären, übergeben.

Ganz in diesem Sinne verbindet sich aufs schönste das (weltferne) Latein mit dem (erdennahen) Deutsch in: Una Poenitentium (sonst Gretchen genannt). Als Gretchen sich näher auf Faust zubewegt, ist die Latinisierung zurückgenommen: „Die eine Büßerin, sonst Gretchen genannt." Bei Doctor Marianus fehlt der Zusatz: sonst Faust genannt; hier ist es in der Tat überflüssig.

Aus diesem Bestand der Handschriften läßt sich folgendes herausdeuten: Die Kühle der Engel überwindet Goethe mit dem Pathos der Patres; die Unfruchtbarkeit ihrer ekstatischen Gefühle betont er in der Übersteigerung; alles Fremdartige wird wieder aufgehoben, wo er unmittelbare menschliche Wärme, wo er Natur braucht.

Goethe konnte Faust selbst, nach allem, was vorgefallen war, nicht in dem Sinne in „Natur" enden lassen, daß er ihn selbst wieder ins Naturhafte zurückführte. Darum läßt er ihn als Doctor Marianus, die Mater gloriosa anbetend, enden. Und hinter ihr steht Gretchen.

Schon im irdischen Bild war Gretchen fast ganz „Entelechie" gewesen, d. h. reiner Ausdruck des innersten Wesens, Natur in Ablösung von allen Besonderheiten eines individuellen Daseins. So kann Goethe sie nahezu unverändert ins Schlußbild übernehmen, und indem er Gretchen zum Mittelpunkt der letzten Szene erhebt, fällt ihm die philosophisch notwendige Lösung von selbst in den Schoß.

Gretchens reine Einfalt ist der vollkommenste bildliche Ausdruck für jenen „Kern der Natur, Menschen im Herzen"[3], den Faust sucht und immerfort gesucht hat und hier nun — ihn als zugleich endlich und unendlich begreifend — findet.

Selbstverständlich ist die Mater gloriosa die vornehmste Gestalt der letzten Szene. Welcher Maler hat sie reiner, größer und schöner dargestellt, als sie Goethe mit ihren zwei Zeilen charakterisiert.

Maria erinnert mit keiner Silbe an ein Dogma, sie geht allein auf Gretchens Liebesbitte ein: Wenn er dich ahnet, folgt er nach. So ist sie hier die Hüterin des Liebesgespräches zwischen Faust und Gretchen.

Nur der äußeren Anschauung nach steht sie in der Mitte, indem Faust und Gretchen nicht zueinander, sondern immer nur zu ihr sprechen. Faust erkennt Gretchen sicher zunächst überhaupt nicht, vielleicht erst ganz zuletzt, unmittelbar vor seinem letzten Wort.

So erhalten auch in diesen persönlichsten Beziehungen die Worte Fausts Allgemeingültigkeit. Indem er die Mater gloriosa anzubeten scheint, formt er seine ins Ideale erhobene Beziehung zu Gretchen ins Allgemeingültige aus.

Zuletzt noch die Gestalt des Doctor Marianus selbst: Es sind in ihr deutlich drei Stufen zu unterscheiden, die metrisch voneinander verschieden sind, in allen Drucken entsprechend voneinander abgesetzt wurden und die auch auf verschiedenen Entwurfsblättern entstanden sind: 1. die aufschauende Stufe: Zeilen 11989—96 und 12013—19, zuerst niedergeschrieben in H. d und H. e: „Hier ist die Aussicht frei . . ." „Um sie verschlingen . . ." 2. die anbetende Stufe: Zeilen 11997—12012 und 12020—31, zuerst niedergeschrieben in H. 35: „Höchste Herrscherin der

[3] Goethe, Doppelgedicht „Allerdings — Ultimatum".

Welt . . ." „Dir der Unberührbaren . . ." 3. die befehlende Stufe: Zeilen 12096—12103, zuerst niedergeschrieben in H. 35: „Blicket auf zum Retterblick . . ." Die beiden ersten Stufen unterscheiden sich voneinander ähnlich wie die beiden verschiedenen Textzustände des Gebetes des Pater profundus. Die erste Stufe ist wie dort der erste Textzustand eine maßvoll bewegte Anschauung. Die zweite Stufe ist wie der zweite Textzustand des Pater profundus tiefer ins Innere der Seele verlegt. Beim Pater profundus bricht freilich die Erregung nach außen heraus, während sich der Doctor Marianus so sehr ins Innere versenkt, daß Goethe sich gezwungen sieht, die Anweisung „Entzückt" einzufügen, um der Empfindung auch nach außen hin Ausdruck zu verleihen.

Aber während beim Pater profundus beide Zustände so eng miteinander verschmolzen sind, daß sie überhaupt erst von der nachspürenden Philologie wieder getrennt werden können, sind sie beim Doctor Marianus ganz entschieden absichtlich unverschmolzen gelassen worden. Sie werden durch (übrigens wieder nachträgliche) Verflechtung (vgl. die WA. zu H. f) der Partien sogar kontrastierend gegeneinander gesteigert. In der endgültigen Fassung befindet sich der Pater profundus im ganzen in einem einseitlichen Zustand religiöser Erregung. Der Doctor Marianus dagegen schwankt sichtlich zwischen den beiden Zuständen: Der Doctor Marianus *wird*! *Werden* kann hier aber nur einer: Faust!

Nur von den seligen Knaben sagt es der Pater seraphicus noch ausdrücklich: Steigt hinan zu höherm Kreise, wachset immer unvermerkt. Ihnen aber wird Faust, *um des Wachsens willen*, für einen Augenblick aufs innigste verbunden!

Nach einer ersten aufatmenden Umschau und nach einer ersten ergriffenen Versenkung ins eigene Innere erwachen die herrischen Kräfte der Faustnatur dann in der dritten Stufe, und begreifend und seinen Platz erkennend reißt Faust zuletzt die ideelle, die gedankliche Führerrolle an sich.

Es ist wiederum herrlich in den Vorhandschriften abzulesen, wie es zu dieser dritten Stufe kommt. Die Stelle „Blicket auf zum Retterblick" lautet ursprünglich (in H. 35): „Aber sie ehren den Retterblick"; was noch ebenda in: „Doch sie folgen dem Retterblick" umgewandelt wird. Ursprünglich sollten diese Zeilen ganz gewiß im unmittelbaren Anschluß an 12030/31 stehen: „Wen betört nicht Blick und Gruß, Schmeichelhafter Odem", mit denen zusammen sie auf H. 35 entstanden sind. In die Endhandschrift (H.) wird die Zeile von John in der Fassung: „Wendet zu dem Retterblick" (wendet = wendet euch?) übernommen. Es ist immer noch sanft und bittend, dieses Wendet. Erst ganz zuletzt, Johns Text eigenhändig abändernd, begreift Goethe plötzlich, daß Faust im Himmel die Herrenrechte seiner Herrennatur geltend machen mußte, wenn er ein Recht auf diesen Himmelhaben wollte, und er legt ihm sein überkühnes: „Blicket auf!" in den Mund.

Es ist hochdramatisch, dieses „Blicket auf!" Denn *es vollendet die geistige Werdebewegung*, die bereits in den Worten des Pater profundus sich angebahnt hatte.

Dieser Faust „wandelt" keineswegs bloß „mit der Seelgen Schar" (vgl. Hc. und oben S. 107). Mit seinem befehlenden „Blicket auf" treibt er hier oben die Ideen genau so weiter, wie einst auf Erden all sein Denken, Fühlen und Handeln jederzeit ein revolutionärer Einbruch in die landläufigen Gegebenheiten gewesen war.

So darf Faust, wenn wir ihn im Doctor Marianus wiederzufinden bereit sind, noch einmal seinen alten Faustglauben verkünden, nicht „völlig", nicht „gläubig" (wie die Vorhandschriften noch wollen), nein tiefer, „dankend" umgeartet — umgeartet und doch im innersten Innern sich selbst gleich, alle Vorstufen eiligst hinter sich lassend, jede Nachahmung angebotener Möglichkeiten von sich weisend, alle, die vor ihm zu Worte kamen, an edelster Behauptung des eigenen Ich übertreffend, mit keiner Beharrung zufrieden, ehe nicht die eigenste gefunden ist: herrisches Führertum auch noch im Gebet!

Die Patres können im Typus stecken bleiben, aber höchste Persönlichkeit löst sich nicht auf in Allgemeinem, und sei es auch in edelstem Allgemeinem. Nicht nur Geschichte, auch der Himmel wird von Männern gemacht.

FORSCHUNGSBERICHT

Goethe-Forschung 2*

Von Georg Keferstein †

9. Der „Faust"

Dem „Faust" gilt eine Fülle von Arbeiten. Zunächst zu nennen ist die kommentierte Bibliographie, die Ada M. Klett unter dem Titel „Der Streit um ‚Faust II' seit 1900" herausgebracht hat (Jena, Frommann 1939. Jenaer Germanistische Forschungen Bd. 33). Hier haben wir den grundlegenden Führer durch das gesamte seit 1900 erschienene Schrifttum zum „Faust II", der beim Studium dieser Dichtung und der ihr gewidmeten Literatur künftighin unentbehrlich ist.

Wilhelm Böhm war es, der vor einigen Jahren mit seinem Buche über „Faust den Nichtfaustischen" (1933) die Faustforschung aus ihrem dogmatisch-unproblematischen Schlummer geweckt hat, ohne seinerseits mit seinen Übertreibungen das richtige Faustbild zu zeichnen. Wir werden aber mehrfach die fruchtbaren Nachwirkungen dieser herben und einseitigen Kritik an allen „perfektibilistischen" und allzusehr harmonisierenden Faustdeutungen beobachten können. Auch die „Briefe über Goethes Faust" von Carl Gustav Carus aus dem Jahre 1835, die Hans Kern 1937 (Hamburg, Curt Saucke & Comp.) in einer Neuausgabe herausgebracht hat, sind geeignet, in dem durch Böhm entfachten Streit um den „Faust" beachtet zu werden.

Die erste Grundlage aller Beschäftigung mit der Faustdichtung ist immer der Kommentar. Der Theodor Friedrichs in Reclams Universalbibliothek, der 1937 in 2. Auflage herausgekommen ist und der außer einer ausführlichen Einführung und fortlaufenden Anmerkungen ein schönes Faust-Wörterbuch enthält, ist auch für anspruchsvollere Zwecke brauchbar. Clemens Kuhl dagegen gibt im wesentlichen nur eine „volkstümliche Einführung in Goethes Faust II. Teil", nebst kurzem Überblick über den I. Teil (Berlin, Buch- und Tiefdruck-Gesellschaft 1937), die nicht zum Handwerkszeug des Literarhistorikers gehören wird. Ein die moderne Forschung klug verarbeitendes Hilfsmittel für die Lehrer der Höheren Schulen, also ebenfalls nicht für eigentliche gelehrte Forschung, hat der Leipziger Studienrat Dr. Joachim Müller mit seiner kleinen Schrift über „Goethes ‚Faust'" (Berlin, Verlag Dr. M. Matthiesen 1941. Die Werkstatt der Höheren Schule 140) geschaffen. Als einer der besten Kenner, der seinen Blick auch für die Tiefen und Abgründe der Goetheschen und Faustischen Existenz offengehalten hat, hat uns Ernst Beutler seine hervorragend kommentierte Faustausgabe geschenkt (Goethe: Faust und Urfaust. Erläutert von E. B., Leipzig, Sammlung Dieterich, Bd. 25, 1939): sie bietet unter den kürzeren Faustkommentaren den besten, den wir jetzt besitzen. Die Einführung umreißt die Geschichte der Dichtung und gibt eine Deutung der Tragödie, die, ohne in W. Böhms Einseitigkeiten abzugleiten, doch den dunklen Untertönen der Faustischen Existenz und der ihnen die Waage haltenden lebendigen Wirklichkeit der göttlichen Gnade neben der eigenen Kraft und dem strebenden Bemühen voll gerecht wird. In sicheren Strichen umreißt Beutler hier, so scheint uns, das Faustbild des 20. Jahrhunderts, das Bild Fausts im Zeitalter der Weltkriege. Beutler geht nicht zuletzt dem protestantischen Erbe in der Faustdichtung nach. Auch aus Beutlers Aufsatz über „Georg Faust aus Helmstedt" im Goethekalender 1936 (S. 170 ff.) dürfte am bedeutsamsten die Tatsache sein, daß, während die Lokalisierung der Faustsage als Ganzes kaum möglich ist, das Moment des Teufelsbündners gerade nach Wittenberg, auf die Stadt des erneuerten Christentums, weist. Als Repräsentant der Frankfurter Goetheforschung geht Ernst Beutler vor allem den Frankfurter Ursprüngen der Faustdichtung nach, und seine umfangreiche Studie über den „Frankfurter Faust" (im JbFrDt. Hochst. 1936, 40, S. 594 ff.) bildet demgemäß eine der wesentlichsten Faststudien der letzten Jahre. Im ersten Teil dieses Aufsatzes berichtet uns Beutler aus seinem Frankfurter Aktenstudium, daß Susanna Margaretha Brandt am 14. Januar 1772 wegen Kindesmord in Frankfurt hingerichtet wurde und daß sich diese Tragödie am Rande der Goetheschen

* Fortsetzung des Berichtes aus Heft 3 des 42. Bandes.

Haus- und Familiensphäre abspielte: das Schicksal dieser Delinquentin, nicht allerdings ihre Gestalt, finden wir in Goethes Faustdichtung wieder. In dem zweiten „Wir sehn uns wieder" überschriebenen Teil des Aufsatzes analysiert Beutler zunächst die erste, die Straßburger Phase der Dichtung: Faust als Titan und Helena entsprechend der Vorstellungsart des 18. Jahrhunderts (als Adelhaid in den „Götz" eingegangen). Die zweite Phase gehört nach Frankfurt und ins Jahr 1771: Faust als seelenvoll-empfindsamer Liebhaber umwirbt die Geliebte und verläßt sie (Friederike!). In der dritten Phase kommt die Tragödie der Kindsmörderin hinzu (14. 1. 1772!), und der Teufel nimmt plastischere Gestalt an. In der vierten Phase wird bereits die himmlische Erlösung konzipiert: der tragische Schluß des „Urfaust" ist also schon damals nicht Goethes allerletztes Wort! Gretchens „Wir sehn uns wieder" in der Kerkerszene hat eine entscheidende Parallele im „Werther". Die erst in Goethes letzten Lebensjahren verwirklichte Grundkonzeption des „Faust" gehört also dem Frankfurter Goethe an und ist ohne seine christlich-pietistisch „berührte" Welt- und Lebensauffassung nicht zu verstehen. In dem Religionsgespräch Faust—Gretchen kommt nicht nur dem Pantheisten Faust, sondern auch dem christlichen Gretchen eine wichtige Rolle zu. Auch das sakral überhöhte „Ewig-Weibliche" spielt in der Frankfurter Grundkonzeption schon eine ähnliche Rolle wie im Schluß der vollendeten Dichtung. In Fortführung Burdachscher Forschungen weist Beutler auf Moses hin und auf zwei juristische Bücher von Ayrer und Goldast, die Goethe nur in Frankfurt gekannt hat. Fausts Persönlichkeit wird heute mit Recht und wurde von Goethe selber in einem sehr viel düstereren Lichte gesehen als im 19. und noch am Anfang des 20. Jahrhunderts. Dies zugegeben, so wird doch aber in der – allerdings mit tragischer Ironie gezeichneten — Freiheitsvision eine positiv zu deutende innere sittliche Wendung vom schrankenlosen Individualismus und Titanenübermut zur Verantwortung, vom Ich zum Du gestaltet. Eine andere Quelle der Gretchentragödie als Beutler hat S. B. Liljegren in seiner Arbeit über „The english sources of Goethe's Gretchen Tragedy" (Lund und Leipzig 1937) zu erschließen gesucht.[1] Zwar gelingt der Nachweis, daß Goethe Motive Richardsons verwendet hat, aber die ganze Existenz der Gretchentragödie ist, wie Carl Wesle[1] gegen Liljegren ausführlich dargetan hat, und wie es die Beutlerschen Quellen bestätigen, doch nicht auf Richardson zurückzuführen, und von englischen Quellen der Gretchentragödie ist daher, trotz Liljegren, nicht zu sprechen.

Eine weitere Etappe der Geschichte der Faustdichtung ist das Fragment von 1790, dem Ernst Schulte-Strathaus eine scharfsinnige „buchkundliche Untersuchung" gewidmet hat (München, R. Oldenbourg 1940. Schriften der Corona XXVI). Über die Ergebnisse dieser Studie mag man sich in der sorgfältig referierenden Besprechung durch Kast im Literaturblatt für germ. u. roman. Philologie (1941, 254) unterrichten.

Die nächst Beutlers knapper Einführung in seine Faustausgabe wichtigste Gesamtdeutung des Faust legt uns H. A. Korff mit seinem an die Faustabschnitte in seinem „Geist der Goethezeit" anschließenden „Versuch über das Problem der Humanität" vor, den er unter dem Titel „Faustischer Glaube" herausgegeben hat (Leipzig, J. J. Weber 1938). Korff bleibt dabei, in Fausts Persönlichkeit ein Vorbild „humaner Lebenshaltung" zu sehen und analysiert diese humane, der christlichen strikt entgegengesetzte Lebenshaltung eben am Beispiel des „Faust". Dabei ist er aber offensichtlich tief von der antiperfektibilistischen Faustdeutung W. Böhms beeinflußt worden und baut die „Unvollkommenheit" Fausts noch stärker, als er es bisher schon tat, in das von ihm gezeichnete und an Faust verdeutlichte Humanitätsideal ein. Er stimmt also der sachlichen Analyse Böhms sehr weitgehend zu, ohne allerdings deren Einseitigkeiten beizutreten. Dagegen hat er in der Wertung des faustischen Lebens und in der Auffassung der metaphysischen Szenen einen anderen, humanen Standpunkt, der seiner Meinung nach auch der der Dichtung ist: während Böhm Faust vor dem christlichen Gott, der in den metaphysischen Szenen von Goethe gemeint sei, als armen Sünder dastehen und schließlich nur aus Gnade angenommen werden läßt, steht Faust nach Korffs human-widerchristlicher Interpretation bereits während und besonders am

[1] Wir verweisen auf dessen ausführliche Besprechung in der ZfdPh. 64, 1939, S. 314 ff.

schluß seines Erdenlebens „gerechtfertigt" da, weil er ein strebender, dem Geiste williger Mensch ist und bleibt und obwohl er irrt, solang er strebt, obwohl er im großen und ganzen der dämonisch getriebene urfaustische Titan geblieben ist, der er am Anfang war. Der humane Faust hat also am Schluß ein sich immer klarer enthüllendes, übermoralisch-religiös zu verstehendes gutes Gewissen, und die metaphysischen Szenen geben dann nur bildlich, und obwohl ja der humane, ganz aufs Immanente beschränkte Mensch die eigentliche metaphysische Spekulation über die andere „himmlische" Welt des Drüben scharf ablehnt, dem Gefühl einer verstandesmäßig nicht erkennbaren metaphysischen Eingestimmtheit Ausdruck. Die metaphysischen Faustszenen haben keine Bedeutung an und für sich und dürfen daher nicht von der „christlichen Metaphysik" für sich beansprucht werden, sie sind nur das dichterische Bild des — gefühlsmäßig-überrationalen — humanen Glaubens an den Sinn des eigenen Lebens, zu dem sich Faust schon durch den Pakt und den damit verbundenen nochmaligen Versuch mit dem Leben irrational-gefühlsmäßig bekennt und zu dem er sich immer entschiedener weiter durchringt. — Einwände gegen diese Arbeit wird man vor allem von dorther erheben, wo man eine andere Auffassung vom Christentum hat, als sie Korff signet und als sie allerdings auch der von der Nachkriegstheologie beeinflußte Böhm besitzt. Für Korff ist das Christentum ganz im Gegensatz zum Faustischen Glauben eine sehr starre Größe, deren Charakter er an starrem Kirchenchristentum und seiner doch für das historische Christentum keineswegs schlechthin verbindlichen „Metaphysik" ablieſt, so daß er hier mit gewissen neuorthodoxen Richtungen der christlichen Theologie seltsam übereinstimmt. Nur so ist die scharfe Antithese zwischen dem Faustischen und dem christlichen Glauben möglich. Korffs Arbeit wird also, so scheint es uns bei aller bewundernden Achtung vor Korffs Analyse, der geschichtlichen Wirklichkeit des christlichen und auch des faustischen Glaubens nicht genügend gerecht. Beide sind keine absoluten, sondern sich historisch wandelnde oder historisch gewordene Größen, und man wird der Faustdichtung vermutlich gerechter, wenn man in puncto Christentum von anderen historischen Erscheinungsformen des Christentums ausgeht als Korff. Seine „Lösung" des Faustischen Glaubens vom Christentum ist zu einfach, und Ernst Beutler sieht gerade in diesem Punkte richtiger und tiefer. Indessen ist Korffs Interpretation des Faustischen Glaubens klar und eindringlich, und sogar die Absetzung dieses Glaubens von jener Erscheinungsform des Christentums, die Korff nun einmal im Auge hat, ist berechtigt. Wer dagegen das Christentum anders versteht, der wird auch „christliche" Züge im Faustischen Glauben entdecken, die Korff nicht oder nicht als solche erkennen kann.

Der Gesamtinterpretation der Dichtung sucht auch Max Kommerell zu dienen. Er hat jetzt seine Faststudien der letzten Jahre zusammen mit einigen anderen Arbeiten über Schiller, Kleist und Hölderlin in einem Bande vereinigt, den er „Geist und Buchstabe der Dichtung" benennt (Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1942), und in dem philologische Interpretationsarbeit mit geistvoller Essaykunst eine gute Ehe eingegangen sind. So enthält der erste Aufsatz: „Faust Zweiter Teil. Zum Verständnis der Form" (zuerst Corona VII, 1937, S. 207 ff. und 366 ff.) eine Fülle eindringender Beobachtungen, die nicht zuletzt dadurch sympathisch sind, daß sie die Dichtung nicht auf einseitige und endgültige Formeln bringen wollen. Im Faust ist die dramatische Ursächlichkeit aufgehoben, und es geht stattdessen um das zwar verweltlichte, aber doch noch echt metaphysisch verankerte „Mysterium". Eine eigentliche „Entwicklung" Fausts hat nicht statt. Dafür lenkt Kommerell den Blick auf die Polarität der einzelnen Daseinskreise: im ersten Akt z. B. Geselliges und Dämonisches, im fünften Selbsthilfe und Gnade. Der zweite, tief eindringende Essay über „Faust und die Sorge" (zuerst: Goethe-Kalender 1939, S. 89—130) zeigt, wie Fausts Begegnung mit der Sorge ein erster Akt des Sterbens ist, der die eine Seite des Todes, das Zurücktreten der Gestaltungskraft aus Stoff und Welt nach innen vorwegnehmend darbietet. Denn im Augenblick des faktischen Sterbens wird allein dessen andere Seite, die angespannte reine Tätigkeit und die dadurch gegebene Uneinnehmbarkeit der Entelechie gezeigt. Der letzten Szene der Faustdichtung gilt der letzte der drei Faustaufsätze (zuerst: Zeitschrift für

deutsches Altertum 77, 1940, S. 175 ff.). Fausts Leben, so wird hier gezeigt, mit seinem Prozeß der Selbststeigerung durch Weltaufnahme ist von ungeheurer Selbstigkeit, und noch das Sterben Fausts ist „der äußerste Grad der Zusammenziehung des Selbst um die eigene Mitte". In der letzten, dem Tode folgenden Szene tritt aber zu der Selbststeigerung durch Tätigkeit die ergänzende Wirkung dessen, was irdisch Liebe und was himmlisch Gnade heißt: sie kommen der selbststeigernden Tätigkeit entgegen. „Der Gnadenakt greift auf das (Gretchen-)Erlebnis zurück, das ihn vorbereitend ermöglichte, und jetzt es ins Transzendente fort."

Eine „philosophische Faust-Erklärung" versucht Konrad Pfeiffer in seiner zuerst 1938 und in 2. Auflage 1941 erschienenen Schrift „Zum höchsten Dasein" (Verlag de Gruyter, Berlin). Die Philosophie, die er zugrundelegt, ist freilich nicht die Goethes. Indem Pfeiffer also von außen her eine einheitliche philosophisch-systematische Weltanschauung an die Dichtung heranträgt, hat er gewiß ein weitere Leserschichten ansprechendes geistvolles Werk geschaffen, aber doch eben nur eine von vielen auf solchem Wege (durch das Herantragen eines bestimmten philosophischen Systems) mögliche „Faust-Erklärung" gegeben, die voraussichtlich doch eher am Rande der strengen und eigentlichen Forschung bleiben wird. Noch bedenklicher steht es mit der klugen Arbeit von Hedwig Vogel über „Goethes Menschheitsidee in Naturschau und Dichtung, dargestellt an Faust II" (Erlangen, Palm und Enke 1937, Erlanger Arbeiten zur deutschen Literatur 8), da sie sich leider von Einflüssen der Steinerschen Anthropologie nicht frei hält. Eine allzu betont christliche Interpretation, von der sich die Korffs am radikalsten abhebt und in bezug auf die Beutler das richtige Maß hält, gibt P. Lorentz in seinem Aufsatz über „die Idee der Liebe in Goethes Faust" (Goethe-Ztschr. 5, 1940, S. 286–96). Richtiger ist Ernst Buschs Auffassung, wie er sie in derselben Zeitschrift (4, 1939, S. 256–88) in dem Aufsatz über „Gott und Mensch in Goethes Faust" vertritt, daß die der Faustdichtung zugrundeliegende Erfahrung letzten Endes weder christlich, noch „heidnisch", sondern mystisch sei. Auch das Geschehen der neuen und neusten Zeit muß dazu herhalten, den Faust zu deuten, statt ihn aus Goethe selbst zu verstehen, und Georg Schott bemüht sich ehrlich, wenn auch wissenschaftlich nicht belangvoll, in solchem Sinne „Faust in heutiger Schau" darzubieten (Stuttgart, Tazzelwurm-Verlag 1941). Robert Petsch schließlich, dem wir in der Ausgabe des Bibliographischen Instituts einen der besten Faustkommentare verdanken und der 1941 eine (dem Referenten nicht zugänglich gewordene) Einführung in Goethes Faust (Verlag Broschek, Hamburg) veröffentlicht hat, versucht eine Faustdeutung mit den Mitteln der problematischen Rassen-Seelen-Kunde des Ferdinand Ludwig Clauß und weist in seinem Aufsatz über „Nordisches und Südliches in Goethes Faust" (Goethe-Ztschr. 1, 1936, S. 243–63) u. a. auf das nordische, ins Unendliche strebende und auf das fälische, zäh bewahrende Wesen Fausts hin.

Volksmäßigen, ja volkskundlichen Anregungen für Goethes Faustdichtung geht Günther Schmid in seiner kleinen Studie über „Goethe, Thüringer Laboranten und ein Faustsagenfragment" (Halle, Niemeyer 1937) nach. Ausgehend von Goethes Bemerkung über die Thüringer Laboranten in der „Geschichte seiner botanischen Studien" (1831; Weim. Ausg. II. Abt., 6. Bd., S. 101), untersucht Schmid sorgfältig, wie diese Kenntnis vom Laborantenwesen der Schwarzburger Gegend bei Goethe wohl im einzelnen ausgesehen haben mag. Im Zusammenhang damit stößt Schmid in jener Gegend auf ein vielleicht mit Paracelsus zusammenhängendes Faustsagenbruchstück. Ob Goethe davon gewußt hat, läßt sich allerdings nicht erhellen. Daß er aber das ganze Laborantenmilieu dieser Schwarzburger Gegend, in dem auch dieses Sagenbruchstück erwachsen ist, kannte — diese Tatsache wirft ein Licht sowohl auf Goethes Welt- und Lebensanschauung überhaupt wie auf seine Faustdichtung im besonderen. Durch ihre Beziehung zu Goethes Erlebnis des römischen Karnevals, den Goethe als ein Volksfest studierte, ist auch „die Mummenschanz im 2. Teil des Faust" volkskundlichen Bezirken benachbart. H. H. Borcherdt hat ihr den „Versuch einer Deutung" gewidmet (Goethe-Ztschr. 1, 1936, S. 289 ff.) und sucht die positive Bedeutung der Mummenschanz für Fausts Höherentwicklung, vor allem gegen Gundolfs hochmütig-

exklusiv ablehnende Deutung, darzulegen. Aber (S. 305) „Fausts großer erzieherischer Gedanke, den Kaiser durch reines Wort zu schönen Taten zu erregen, scheitert, wie Mephisto vorausgesehen hat, weil der Kaiser keine Karl-August-Natur ist".

Immer neue Probleme gibt der Helena-Akt der Forschung auf. Noch kurz vor seinem Tode hat Julius Petersen eine überraschende und geistreiche neue Deutung dieses Aktes gegeben, der für den ersten Blick nicht völlig organisch in das Ganze der Tragödie eingebettet zu sein scheint. Der Helena-Akt sei, so führt Petersen in seiner Abhandlung über „Helena und der Teufelspakt" (JbFrDtHochst. 1936/40, S. 199 ff.) aus, die Dichtung Fausts und stelle sich damit, also nicht unmittelbar, in den Gesamtzusammenhang der Tragödie hinein, dies ist die ausgezeichnet begründete These des großen verstorbenen Literarhistorikers. So wird es begreiflich, daß Mephisto im Helena-Akt in wesentlich verwandelter Form auftritt und daß der Teufel sich nicht auf seinen Pakt mit Faust beruft, obwohl sich doch Faust im 3. Akt dem Augenblick selig und weltverloren hingibt. Zur Helenatragödie stellt sich auch die Studie von Wilhelm Resenhöfft über „Goethes Euphorion: August von Goethe", die es wahrscheinlich macht, daß auch August v. Goethe in der Gestalt des Faustsohnes Euphorion verwandelt nachwirkt. Man wird also hier, wie so oft, einen mehrsträngigen Kausalnexus anzunehmen haben: die Erlebnisse mehrerer Personen, durch die Persönlichkeit des erlebenden Dichters schon von vornherein einheitlich ausgerichtet, schießen zusammen und regen so die dichterische Menschengestaltung an.

Die schwierigsten Probleme gibt immer wieder der irdische und himmlische Faustschluß auf, und an seiner Deutung scheiden sich die Geister der Faustinterpreten, deren diametral entgegengesetzte Möglichkeiten etwa W. Böhm und Korff vertreten. So gewinnen die Arbeiten über den letzten Akt entscheidende Bedeutung. Das beste „zum irdischen Ausgang von Goethes Faustdichtung" hat A. R. Hohlfeld im 1. Bande der Goethe-Vierteljahrsschrift (1936, S. 263—89) gesagt, indem er Goethes Weltliteraturgedanken und die Wirkung der britischen Welt auf Goethe und auf den irdischen Ausgang der Faustdichtung untersucht. Mit Recht wendet er sich sowohl gegen eine humanitär-politische (S. 279) wie gegen eine „imperfektibilistische" (S. 286; also gegen Böhm) Deutung des Faustausgangs. Das wesentliche Ergebnis besteht darin (S. 285 f.), „daß der bei weitem wichtigste und das Ganze in Grundton und Einzelzügen am meisten bestimmende und gestaltende Einfluß, besonders in bezug auf Fausts letzte testamentarische Rede und ihre sozial-ethischen Ideale, auf des Dichtergreises intensiver Beschäftigung mit England beruht, auf dem Vergleich englischer Energie und Wirksamkeit im großen tätigen Leben mit einer allzu subjektiven und spekulativen Zersplitterung und Wirklichkeitsentfremdung im deutschen Leben seiner Zeit — und auf der Hoffnung, das deutsche Volk aus dieser ‚ideellen' Einseitigkeit heraus und einer vollen, gesunden Entfaltung aller seiner reichen Kräfte entgegenzuführen, im Reiche der Tat nicht minder als in dem des Geistes."

Das weitere Bemühen der Forschung geht vor allem um den religiösen Sinngehalt des Faustschlusses. Radikale christliche Stimmen pflegen dabei den von W. Böhm vorgetragenen Anschauungen gern beizupflichten. Symptomatisch dafür ist die mit tiefem Ernst vorgetragene „Meditation über die Philemon- und Baucis-Szenen in Goethes Faust", die Karl Kindt unter dem Titel „Die Düne des Glaubens" in der Zeitwende (August 1937, S. 660—71) vorgetragen hat. Auch hier wird die endgültige Meinung der Faustdichtung, wie sie in der vom irdischen Ausgang entschieden abgehobenen himmlischen Schlußszene zum Ausdruck kommt, als sehr eng verwandt mit den christlichen Überzeugungen betrachtet. Die Gegenüberstellung mit den beiden „letzten Christen" Philemon und Baucis und das Vergehen an ihnen soll noch zuletzt die radikale Sündhaftigkeit Fausts beweisen, der nach dieser Dichtung nur und ausschließlich durch die reine Gnade des christlichen Gottes dem Teufel entrissen wird. Das endgültige Verständnis der Faustdichtung bleibt freilich einem Standpunkt verschlossen, der sich ungefähr den dieser „letzten Christen" zu eigen macht: aber Kindts eindringliche und in die Tiefe lotende Studie vermag doch den Sinn zu öffnen für die dunkle, christlich-protestantische, an Kreuz, Tod und Gruft ge-

mahnende Unterströmung auch der Faustdichtung. Das Wissen um bestimmte Seiten des Menschenlebens, das in der Existenzialphilosophie und -theologie des Zeitraumes zwischen den beiden Weltkriegen so tief aufrührend lebendig war, spricht auch aus den Aufsätzen Konrad Gaisers über „Faust und die Sorge" und über „die Rolle der Liebe im Schlußakt der Faustdichtung" (ZfDkde. 54. Jg., 1940, S. 177 ff. und 225 ff.), ohne daß Gaiser nun auch voreilig, gleich Böhm und Kindt, die Wertungen dieser modernen Geistesströmungen an Goethes Dichtung heranträgt. Denn Faust erfüllt sein Leben nicht als ein unausweichliches „Sein zum Tode", sondern in der Haltung tapferer Überwindung der der menschlichen Existenz wesenseigenen Gefährdung durch die Sorge, die als eine innerste Anfälligkeit der Lebenskraft verstanden wird. Gaisers Aufsatz über die Liebe leuchtet allerdings weniger ein als der über die Sorge. Walter Hof schließlich gibt in seinem Aufsatz über „Fausts Ende" (Germ. Roman. Monatsschr. 1939, S. 1 ff.) eine im ganzen mit Recht perfektibilistische Deutung, die das durch und durch Tragische des irdischen Faustschlusses gleichwohl nicht beiseite schiebt.

Einem Mitgliede der Familie Lohmeyer, die, wenn wir recht unterrichtet sind, sich sogar einer Blutsverwandtschaft mit Goethe rühmen kann, danken wir bereits eine beachtliche Studie zum Faust II, nämlich jenen 1927 im JbGGes. erschienenen Aufsatz von Karl Lohmeyer über „das Meer und die Wolken in den beiden letzten Akten des Faust". Anmutend-eindringliche, auch im Stil zuchtvoll gebändigte Faststudien legt uns nun auch Dorothea Lohmeyer unter dem Titel „Faust und die Welt. Zur Deutung der zweiten Teiles der Dichtung" (Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, o. J.) vor. Die Dichtung beschreibt den Wachstumsprozeß einer Entelechie als ein letztlich metaphysisches Ereignis des Alls, und die Welt, in der sich dieser Wachstumsprozeß vollzieht, setzt sich aus einer Reihe von Wirklichkeitsschichten zusammen, die in ihrer Bedeutung für Fausts Wachstumsprozeß von der Verfasserin analysiert und gedeutet werden. Diese Wirklichkeitsschichten scheiden sich in zwei große Gruppen, einmal die reale Wirklichkeit der Gesellschaft und des Staates und zum anderen die geistigen Welten, in denen sich ereignet, was in der realen Wirklichkeit nie sichtbar wird. Lohmeyers Darstellung wird der ersten Gruppe nicht völlig gerecht, so Gutes und Richtiges sie auch über Gesellschaft und Herrschaft zu sagen weiß. Der doch so wichtige und im irdischen, „realen" Faustschluß fast zentrale Volksgedanke, in dem sich die ideale und die reale Wirklichkeitsschicht eng berühren, wird in der im übrigen so feinsinnigen Studie nicht oder kaum erwähnt! Das Schwergewicht der Arbeit ruht ganz auf der geistigen Wirklichkeitsschicht, also zunächst auf der im engeren Sinne „geistigen" Welt der Studierstube und auf der Schönheitswelt des Helena-Aktes, weiter auf jenen nach Lohmeyers Deutung im eigentlichsten Sinne metaphysischen Welten der Mütter und der klassischen Walpurgisnacht. Mit dem Tode, dem ein eindringliches Kapitel gewidmet ist, geht Fausts Entelechie in seine metaphysische Wirklichkeit ein, die im Gegensatz zur christlichen Auffassung kein „Jenseits der Welt", sondern der Kosmos und „Allverein" selbst ist. „Aus der Verwirklichung im irdischen Kreise zieht sich die Entelechie in die kosmische Wirklichkeit, ins Ganze oder ins All zurück." Man könnte der feinsinnigen Arbeit, die das unserer Zeit so sehr am Herzen liegende Bild des alten Goethe zu bereichern sucht, einen etwas kräftigeren Lebensatem wünschen, der ihr in der vielleicht allzu dünnen Luft einer gedankenreichen Interpretation leider fehlt. Sinnbildlich für diesen Mangel ist der schon hervorgehobene Verzicht auf eine Interpretation des Volksideals im irdischen Schluß der Tragödie.

Nach dem nichtfaustischen Faust, mit dem Wilhelm Böhm die moderne Faustforschung so entscheidend anstachelte, versucht nun in allerjüngster Zeit Karl Gabler dadurch, daß er uns einen zur Hälfte mephistophelischen Faust vorführt, der Faustforschung eine kopernikalische Wendung zu geben.

Die beachtliche Grundthese seines Buches „Faust-Mephisto, der deutsche Mensch, mit erläuternder Darlegung des romantischen und des Realinhalts von Goethes ‚Faust'" (Theodor Fritsch Verlag, Berlin, o. J.) ist die folgende: die im „Faust" von Goethe gestaltete Sagen-

handlung mit all ihren Geistern und Dämonen kann zwar zunächst einmal in sich einfach als romantische Dichtung behandelt und verstanden werden. Aber ihrem tieferen Gehalt nach ist diese ganze Sagenhandlung symbolisch zu verstehen und bezieht sich auf reales, inneres seelisches Erleben Fausts. In diesem Sinne stellt insbesondere Mephisto keine eigene reale Person dar, sondern nur eine innerseelische Stimme, ja, eine Schicht in Fausts Persönlichkeit. Faust ist zwar nicht ohne weiteres gleich Mephisto, sondern mehr als dieser, aber Mephisto ist gleich Faust, ist Repräsentant für eine seelische Schicht Fausts. Die „Realinterpretation" (im Gegensatz zur Darstellung der naiv-romantischen Sagenhandlung) kann daher nach Gabler fast ganz von der selbständigen Persönlichkeit Mephistos absehen und behandelt dessen Worte als Worte oder Gedanken Fausts. Der Teufel ist für diese Interpretation keine objektive, die Welt als Ganzes durchziehende, existenzbedrohende Macht, sondern nur eine innerseelische Schicht im einzelnen Menschen, insbesondere in Faust. Die existenzielle Macht des Bösen (der oder das Böse!) in der Welt, um die Goethe gewußt hat, wird also hier psychologisierend verharmlost. Dementsprechend ist im „Faust" alles gar „nicht so schlimm gemeint": die Gretchenszenen z. B. bedeuten nach Gabler „nichts weiter als das, was Goethe mit Friederike erlebte — eine leichtsinnig-schöne Studentenliebelei; es ist alles nicht so schlimm gemeint" (S. 72). So kommt eine höchst aufgeklärt-psychologische, wenn auch oft anregende Faustinterpretation zustande, die das, was Goethe — auch in diesem Punkte, mit Beutler zu sprechen, ohne Verluste säkularisierend — mit Mephisto gemeint hat, die reale und objektive, weltwirksame widergöttliche Macht nämlich, unter psychologischem Aspekt verharmlost. Das Wahrheitsmoment von Gablers Auffassung besteht jedoch darin, daß auch ein Mensch wie Faust in seiner Seele Züge dieser teuflischen Macht birgt und wirksam werden läßt. Eine Gegenrechnung gegen Gabler wird man aber vor allem dann aufmachen, wenn man einmal gründlich nachprüfen würde, wieviele Züge von seinem Bilde des jüdischen Menschen Goethe gerade seiner Mephistogestalt geliehen hat.

Problematisch wie die Gleichsetzung Mephisto-Faust, die Gabler so weitgehend vornimmt, ist auch die andere, die Fausts Entwicklung mit der des deutschen Volkes allzu naiv und unmittelbar in Parallele setzt. Mögen hier auch manche noch keineswegs genügend erhellten Bezüge obwalten: so einfach und eindeutig, wie das Gabler wahrhaben will, läßt sich die Fausthandlung doch nicht als Geschichte des deutschen Volkes deuten.

Aber Gablers Buch wird vielleicht trotz seiner problematischen Gesamtdeutung ähnlich anregend und förderlich wirken wie Böhms gleichermaßen problematische Schrift: insbesondere die mephistophelische Schicht in Fausts eigenem Wesen werden wir künftig schärfer als bisher erkennen müssen.

10. Um Goethes Naturwissenschaft.

Als zuverlässige Grundlage für alle Beschäftigung mit Goethes Naturwissenschaft legt — in einem starken Quartband von 620 Seiten — der um Goethe und insbesondere seine naturwissenschaftlichen Schriften so überaus verdiente Hallenser Historiker der Naturwissenschaften Günther Schmid unter dem Titel „Goethe und die Naturwissenschaften. Eine Bibliographie", ein Meisterwerk bibliographischer Forschungsarbeit vor (herausgegeben im Namen der Kaiserlich Leopoldinisch-Carolinischen Deutschen Akademie der Naturforscher von Emil Abderhalden, Präsidenten der Deutschen Akad. d. Naturforscher; Verlag: Dt. Akad. d. Naturforscher, Halle a. d. S., Friedrichstraße 50a; 1940; brosch. sechzig Reichsmark). Es wird als Nachschlagemittel in keiner wissenschaftlichen Goethebücherei fehlen dürfen, und jeder, der sich mit Goethes naturwissenschaftlichen Schriften zu wissenschaftlichen Zwecken befaßt, wird es künftig zu benutzen haben. Darüber hinaus dient das Werk der Geschichte der Naturwissenschaften überhaupt, aus der es einen wichtigen Sektor herausschneidet. Der erste Teil dieser Bibliographie, die staunenswerter Weise nur einem einzigen Gelehrten zu danken ist, bibliographiert Goethes eigenes naturwissenschaftliches Werk von den Erstdrucken angefangen bis zu den modernen Sonderausgaben

aus Goethes naturwissenschaftlichen Schriften und bis zu deren modernen Liebhaber- und Privatdrucken. Der zweite, etwa drei Fünftel des gesamten Werkes umfassende Teil verzeichnet sodann die gesamte in Buch- oder Aufsatzform erschienene Literatur über „Goethe und die Naturwissenschaften" bis zum Jahre 1932, sowie (aus technischen Gründen leider nur) in Auswahl noch das, was seit dem Jahre 1932 erschienen ist. Dabei bezieht der kundige Bibliograph, der merklich einen großen Teil seiner Lebensarbeit entsagungsvoll in dieses voluminöse Werk gesteckt hat, auch die Schriften ein, die nur in irgendeinem Teil, in irgendeinem Abschnitt, in irgendeinem Kapitel, ja, zuweilen nur in irgendeinem Hinweis Goethes naturwissenschaftlichen Arbeiten und Erkenntnissen gewidmet sind. Gerade in solchen Fällen gibt Schmid oft Zitate oder kurze Inhaltshinweise, so daß sich die Bibliographie häufig genug zu einer sogenannten „raisonnierenden" Bibliographie erweitert, wenn auch eigentliche Urteile vermieden werden. Ein dritter Teil schließlich bibliographiert die Schriften über „Goethes Beziehungen zu Naturforschern und Medizinern". Die Zuverlässigkeit dieser fundamentalen Bibliographie wird noch dadurch erhöht, daß es dem Bearbeiter möglich gewesen ist, fast alle der insgesamt 4554 verzeichneten Schriften selbst einzusehen. Wo das nicht geschah, ist es vermerkt.

Die beiden ordentlichen Professoren für Chemie bzw. für Botanik Lothar Wolf und Wilhelm Troll legen als ersten Band der verheißungsvollen, Natur- und Geisteswissenschaften zugleich umfassenden und unter Mitwirkung Wilhelm Pinders stehenden Schriftenreihe „Die Gestalt, Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie" eine trotz ihrer nur 71 Seiten gewichtige Gemeinschaftsarbeit unter dem Titel „Goethes morphologischer Auftrag" vor (Leipzig, Akad. Verlagsges. Becker u. Erler, 1940). Über Wert und Bedeutung dieser eine außerordentliche Weite des Horizontes verratenden Schrift zu urteilen, kommt nicht eigentlich der literarhistorischen Goetheforschung zu, sondern ist Sache der entsprechenden naturwissenschaftlichen Fachdisziplinen (also insbesondere der Biologie und der Chemie und Physik) und allenfalls einer entsprechend, d. h. naturwissenschaftlich und geisteswissenschaftlich, unterbauten Philosophie. Die auf Grund ihrer bisherigen Forschungsarbeit gewiß besonders dazu berufenen Verfasser suchen, von Goethes Abhandlung über die Metamorphose der Pflanzen ausgehend, Goethes morphologischen Auftrag auszuführen, indem sie (ähnlich wie schon Hans Böker für die Anatomie: Goethes Beziehungen zur Anatomie und zum Anatomischen Institut zu Jena, Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, Band 29, 1936, S. 123 ff.) die Grundzüge einer „idealistischen Morphologie" [1] für die Gebiete der Biologie und der Morphologie umreißen und Ausblicke auf die morphologische Betrachtungsweise überhaupt eröffnen. Die „Gestalt" als idealer Bauplan wird als unabhängig von allen von außen kommenden, „mechanistisch" zu deutenden Ursachen wirksame „causa efficiens" verstanden und entsprechend hoch, ja metaphysisch bewertet. Diese Anschauungsweise verleugnet nicht ihre Zusammenhänge mit gewissen Strömungen der modernen Geistesgeschichte, die, vor allem im Georgekreis, in der Vergöttlichung der Gestalt gipfelten. Gestalt ist für diese Auffassung „höchste Richte und letztes Urteil für Tat und Werk und Schau" (vgl. S. 58 nach F. Wolters). Wir dürfen dankbar dieses intensive Bemühen um Goethes naturwissenschaftliche Erkenntnisse und Wegdeutungen begrüßen, müssen es aber dahingestellt sein lassen, ob erstens Goethe von diesen idealistischen Morphologen nicht doch um einige Grade zu „idealistisch" gedeutet wird und ob zweitens sich die von den Verfassern entwickelten Auffassungen im Bereich der Naturwissenschaft wirklich bewähren und durchsetzen werden. Besonders dies zweite ist dem Referenten mehr als fraglich: in dem Bereich der Naturwissenschaft jedenfalls, in dem er etwas zu Hause ist, dem der menschlichen Erb- und Rassenlehre, spricht nicht eine idealistische Morphologie das letzte Wort, sondern eine sehr reale und in gewissem Sinne „mechanistische" Kausalbetrachtung, die in einem Rassetyp nicht den Abglanz einer ewigen und absoluten „Idee", sondern eine ohne Reste real bedingte und u. U. auch real vergehende Wirklichkeit

[1] Vgl. dazu auch Adolf Naef: Idealistische Morphologie und Phylogenetik. Jena 1919.

steht. Aber es liegen hier Probleme vor, die noch weiter durchdacht und erforscht werden müssen, und wir danken es den Verfassern, daß sie sie von ihrem Standpunkt aus zu lösen suchen und dabei Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten so entscheidend heranziehen. Über die faktische Bedeutung der Gestaltbetrachtung, einerlei wie man die Wirklichkeit der Gestalt nun letztlich deutet, besteht kein Zweifel: das jedenfalls macht die vorliegende Schrift auf jeder Seite deutlich, und diesen Sinn für die Gestalt zu heben, dazu muß auch das Studium der morphologischen Schriften Goethes beitragen. Ob man, wenn man über das Urphänomen der Gestalt, bei dem Goethe z. B. bei dem Urtypus „Pflanze") stehen blieb, hinauszugelangen sucht, nun einen persönlichen Weltschöpfer (was vielleicht noch immer die beste Hypothese ist) oder eine metaphysische Ideenwelt oder aber zunächst einmal unsere „physische" Realität als Rückbeziehungspunkte ansetzt, das wird vorläufig weitgehend noch Weltanschauungssache bleiben, vielleicht aber im Laufe der Zeit auch durch eine fortschreitende wissenschaftliche Erkenntnis noch deutlicher und für alle überzeugender als schon bisher gelehrt werden. Soviel ist jedoch sicher, daß eine unmittelbare und vergleichende Gestaltbetrachtung immer fruchtbarer sein wird als eine irgendwie einseitige und einsträngige Kausalbetrachtung, die nicht oder noch nicht die Totalität der eine Seinsform bedingenden Ursachen zu erfassen vermag. Da dies faktisch wohl niemals restlos möglich sein wird, wird auch immer die unmittelbare Gestaltbetrachtung, wie sie Goethe, u. E. im allgemeinen ohne metaphysisch-idealistische Überfolgerungen, lehrt, ihr Recht behalten. Insofern die Verfasser für dieses Recht eintreten und es auf ihren naturwissenschaftlichen Sondergebieten begründen, ist ihre Schrift völlig zu bejahen, insofern aber als sie die zeitbedingten idealistischen Elemente in Goethes Morphologie allzu unmittelbar in die heutige Naturwissenschaft einführen wollen, sind wahrscheinlich manche Einschränkungen zu machen. Doch müssen wir hierfür der naturwissenschaftlichen Fachkritik das Wort überlassen.

Sehr viel behutsamer und weniger einseitig geht die einem biologischen Sonderproblem gewidmete Studie „aus dem Ernst-Haeckel-Haus" vor, die Georg Uschmann unter Anleitung von W. Franz unter dem Titel „Der morphobiologische Vervollkommnungsbegriff bei Goethe und seine problemgeschichtlichen Zusammenhänge" veröffentlicht hat (Jena, Gustav Fischer, 1939). Auch sie verhehlt keineswegs den weitgehend idealistischen Charakter der Goetheschen Morphologie, weist aber ausdrücklich auf dessen historische Zeitbedingtheit hin, um auf diese Weise mit um so größerer Sicherheit das relative Recht der Goetheschen Gestaltbetrachtung zu erweisen. Das Goethe vorausgehende Zeitalter besaß einen religiös-metaphysischen, nicht auf der lebendigen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit begründeten Vervollkommnungsbegriff und nahm eine Stufenleiter der Vervollkommnung aller irdischen und himmlischen Wesen und Dinge bis hin zur Gottheit an. Goethe war demgegenüber einer der ersten, die einen auf dem unbefangenen Studium der faktischen Wirklichkeit und des wirklichen Lebens beruhenden Vervollkommnungsbegriff zu gewinnen suchten, die wohl Unterschiede größerer oder geringerer Vollkommenheit sahen und ihre Wichtigkeit hervorhoben, die aber diese Unterschiede nicht mittels einer verschiefenden Projektion auf eine außerirdische Überwelt deuteten, sondern von dem reinen und ruhigen Blick auf die natürlichen Phänomene selbst her zu verstehen unternahmen. Daß Goethe dabei noch nicht die Kategorien der modernen, von Darwin bestimmten Entwicklungslehre besaß, sondern sich der Sprache einer idealistischen Morphologie bediente, wird dabei nicht verschwiegen. Noch ohne die Kausalbetrachtung der modernen Biologie gelangte aber Goethe, rein von der Betrachtung der Gestalt her und ohne deren Ursachen nachzuforschen, dazu, sich ohne metaphysische Vorurteile darüber klar zu werden, wieso ein Lebewesen „vollkommener" ist als ein anderes. Der Typus nämlich, z. B. der der Pflanze, kann sich auf die verschiedenste Weise abwandeln: die einzelnen Teile können weitgehend gleich oder ähnlich, oder sie können weitgehend unterschieden, differenziert sein. Diese weitgehende Differenzierung ist das eine Element der höheren Vollkommenheit. Ihm muß aber ein anderes die Waage halten, wenn nicht zwar höchst differenzierte, aber zugleich völlig bizarre und biologisch unvollkommene Monstrositäten das Ergebnis

sein sollen: es müssen die einzelnen Teile einander und damit dem Ganzen in einer der Differenzierung entsprechenden Stärke subordiniert sein. Wir würden dieses von Goethe als „Subordination" bezeichnete Moment heute am ehesten Zentralisation oder Integration nennen. Damit hat Goethe ein sachliches Kriterium für die Bestimmung größerer oder geringerer Vollkommenheit gewonnen, und die alte metaphysisch-religiöse Stufenleitertheorie ist bei ihm überwunden. Ein Anzeichen dafür ist es auch, daß er die beiden Bereiche der Pflanzen und der Tiere nicht hintereinander wie die alte Stufenleitertheorie, die das niederste Tier über die höchste Pflanze setzte, sondern nebeneinander als Zweige mit einer gemeinsamen (von Goethe morphologisch, nicht phylogenetisch verstandenen!) Wurzel anordnet. Uschmanns eindringliche Studie zeigt, welcher biologische Wahrheitsgehalt in bezug auf das Vervollkommnungsproblem in Goethes Anschauungen steckt und in welcher Weise sie über die großenteils noch nicht eigentlich naturwissenschaftlichen Anschauungen der vorvergangenen Zeit hinausführten. Uschmann fühlt sich dabei, was der Literarhistoriker mit besonderer Freude begrüßen wird, in erster Linie als Historiker der Biologie: er erfaßt also das biologische Denken Goethes im Zusammenhang mit den ihm bekannt gewordenen (vgl. Goethes von U. methodisch herangezogene naturwissenschaftliche Lektüre!), biologischen Anschauungen seiner Zeit, u. a. auch mit denen Kants. Ein Schlußteil behandelt dann „die Entwicklung des Vervollkommnungsproblems von Goethes Tod bis zur Gegenwart" mit stetem Hinblick auf das von Goethe Erarbeitete und in dem modernen Wissen um das in dem Problem Fruchtbare. Dabei zeigt sich, daß die von Goethe gewonnenen Überzeugungen über das Vervollkommnungsproblem im wesentlichen noch heute haltbar sind und nur gewisser, vor allem von Franz herausgearbeiteter Ergänzungen bedarf: das durch Differenzierung und entsprechende Zentralisation vollkommene Lebewesen erlangt nämlich eben damit ein Übergewicht im Kampf ums Dasein, ist also besser angepaßt, und durch denselben Anpassungsakt wird beim höheren Lebewesen ein wesentlich größerer Nutzeffekt als bei einem niederen Lebewesen erzielt. So bestätigt die moderne Vervollkommungslehre im wesentlichen das, „was Goethe und eine Reihe zeitgenössischer Forscher bereits von der morphologischen Seite des Vervollkommnungsbegriffes richtig erkannten."

Daß Goethe selbst seine Metamorphosenlehre nicht in einem rein idealistischen Sinn, aber auch selbstverständlich nicht in einem deutlich phylogenetischen Sinne[1] gemeint hat, zumal ihm der damalige Stand der Erkenntnis diese letzte Möglichkeit verschloß, ergibt sich aus dem die Kritik an Wolf und Troll vorausnehmenden Aufsatz Hermann Weylands über „Goethes Urpflanze vom stammesgeschichtlichen Standpunkt gesehen" (GZs. 3, 1938, S. 181—193). W. zeigt, wie sich vom heutigen stammesgeschichtlichen Standpunkt aus Goethes Theorie ergänzen und empirisch begründen läßt. Es ergibt sich, daß Goethes morphologische Auffassungen letzten Endes doch einem gemäßigten Empirismus (der gewisse, von Bruno Bauch aufgewiesene deduktive Voraussetzungen aller generalisierenden Induktion anerkennt) näher steht als einer radikalen idealistischen Morphologie, wie sie Troll, Wolf und Böker vertreten.

Ohne die Farbenlehre, die geologischen und meteorologischen Schriften einzubeziehen und also vorwiegend den botanischen und anatomischen Schriften zugewendet, zeichnet jüngst Bruno Wachsmuth „die Entwicklung von Goethes naturwissenschaftlicher Denkweise und Weltanschauung von den Anfängen bis zur Reife" (GZs. 1941, S. 263—284) nach. Er weist G.s dynamische, genetische, ideelle Denkweise in seiner auf den Typus gerichteten Morphologie auf und sucht ihre Entwicklung darzustellen. Sowohl die realistische wie die gewiß nicht zu leugnende idealistisch-platonische Komponente in Goethes Denkweise legt er bloß. Daß freilich diese idea-

[1] Hierfür vgl. man die Abhandlung von V. Franz über „Goethes Zwischenkieferpublikation nach Anlaß, Inhalt und Wirkung, mit Ausblicken auf G.s Morphologie überhaupt." In: Ergebnisse der Anatomie und Entwicklungsgeschichte (III. Abt. der Zsr. f. d. gesamte Anatomie) 30. Bd., 1933, S. 537 ff.

listische Komponente gegenüber Goethes biologischem Realismus nicht die fortschrittlichste in Goethes Denkentwicklung ist, das lehrt uns Kolbenheyer in seiner genannten Schrift über Goethes Denkprinzipien.

Bei jeder Beschäftigung mit Goethes vielumstrittener Farbenlehre erweist sich die vorzügliche „raisonnierende" Bibliographie zu Goethes Farbenlehre, die Manfred Richter unter dem Titel „Das Schrifttum über Goethes Farbenlehre" 1938 (Berlin, Verlag Rudolph Pfau: Diss. der Techn. Hochschule Dresden) herausgegeben hat, als das nützlichste und viele Mühe sparende Hilfsmittel. Sie zieht überdies nicht nur das Sonderschrifttum zur Farbenlehre heran, sondern bezieht auch andere Schriften ein, in denen nur einzelne Abschnitte der Goetheschen Farbenlehre gewidmet sind. In der Einleitung wird ein ordnender „Überblick über die Schrifttumsgruppen über Goethes Farbenlehre" gegeben, während die eigentliche Bibliographie alphabetisch geordnet ist. Sie enthält knappe Referate über die einzelnen Arbeiten, die es dem Benutzer ermöglichen zu beurteilen, ob er eine solche Arbeit für seine Studien heranzuziehen hat oder nicht. Es wäre kein Fehler, wenn, statt mancher mehr oder weniger unnützer Materialsammlungen, wie sie in der Literaturwissenschaft beliebt sind, solche rezensierende Bibliographien, die ja ein selbständiges wissenschaftliches Arbeiten und Urteilen erweisen und voraussetzen, öfters als Dissertationen vergeben würden! Der Fleiß manches Doktoranden würde damit auf wirklich nützliche und der Forschung diensame Wege geleitet, und sein Name würde bleibender sein als wenn er ein anderes rasch vergessenes Dissertatiönchen geschrieben hätte. Richters Werklein jedenfalls wird man als grundlegende und besonnen urteilende Schriftenzusammenstellung bei jeder Bemühung um die Farbenlehre unentbehrlich finden.

Zur „Farbenlehre" gelingt neuerlich dem verdienten Forscher Günther Schmid (Schicksal einer Goetheschrift. Druckgeschichtliche Funde zur Farbenlehre, Werkstätten der Stadt Halle, Burg Giebichenstein, 1937) die nach einem Jahrhundert philologischer Goethe-Forschung wirklich erstaunliche Feststellung, daß in Goethes „Farbenlehre" die seinerzeit als ein besonderes Heft erschienene „Erklärung der zu Goethes Farbenlehre gehörigen Tafeln" in den späteren Ausgaben, insbesondere auch in der Weimarer Sophienausgabe, nicht nach dem bei Cotta erschienenen Originale, sondern nach einem höchst fehlerhaften, unrechtmäßigen Nachdruck der Geistingerschen Buchhandlung in Wien wiedergegeben worden ist. Ein nicht unwichtiges Stück des Goetheschen Werkes wurde also einem ganzen Jahrhundert in einer fehlerhaften Form überliefert!

Noch eine andere wissenschaftsgeschichtliche Forschungsarbeit desselben Verfassers können wir hier verzeichnen, nämlich die über „Goethe und Mollweide in Halle" (ebenda, 1939). Sie weist nach, daß die zwei immer wieder angeführten Schriften Mollweides gegen Goethes Farbenlehre überhaupt niemals erschienen sind. Stattdessen gibt es nur zwei Vorankündigungen des Verlegers, die sich trotz etwas verschiedener Titel aber nur auf eine, noch dazu niemals erschienene, wahrscheinlich auch nicht mal geschriebene Schrift Mollweides beziehen. Das sonst geringfügige Thema „Goethe und Mollweide" wird im übrigen erschöpfend behandelt.

Neue Interpretationen der Farbenlehre geben Matthaei, Lipps und schließlich noch, bescheidener, Wilhelm Bader. Die Arbeiten Rupprecht Matthaeis[1] verstehen Goethes Farbenlehre

[1] Goethes biologische Farbenlehre, GJs. 1936, S. 42 ff.; Die neue Darbietung der Farbenlehre im Goethe-Nationalmuseum, GJs. 1937, S. 84 ff.; Die Farbenlehre im Goethe-Nationalmuseum, Jena. Fischer, 1939; Versuche zu Goethes Farbenlehre mit einfachen Mitteln, ebenda, 1939. (Ein außerordentlich instruktiver und klarer „Aufriß der Farbenlehre mit 32 Abbildungen im Text", der der Erfüllung zweier von Goethe selbst hinterlassener Wünsche dienen soll: „Goethe wünschte, daß der Leser seiner Farbenlehre alle darin beschriebenen Erscheinungen wirklich zu sehen bekam, und er plante noch eine gedrängte Darstellung seines umfangreichsten Werkes. Vgl. auch den Aufsatz im Euph. von 1933, S. 195 ff. und „Neues von Goethes Entoptischen Studien", GJs. 1940, S. 71 ff.

mit vollem Recht als Brücke zu einer biologischen Naturwissenschaft, die die in ihrem Bereich berechtigten Grenzen der Physik überschreitet. Goethes biologische Farbenlehre erforscht — im Gegensatz zur Physik — am Phänomen der Farben den Zusammenhang „zwischen Außen und Innen, Natur und Mensch, Licht und Auge". M. ist der „Überzeugung, daß Goethes Erkenntnisweg — losgelöst vom besonderen Gegenstande! — unser Weg ist, der Weg deutscher Forschung, der heute mehr denn je geboten ist!" M. unterbaut diese Überzeugung durch ein nüchternes und unvoreingenommenes Vorgehen, das sich wohltuend abhebt sowohl von gewissen dogmatisch beeinflußten Verhimmelungen der Goetheschen Naturwissenschaft wie von ihrer auf dem Boden der Physik stehenden und Goethes Forschungsweise verkennenden Verdammungen. Des weiteren berichtet M. über die neue Darbietung der Farbenlehre, die wir ihm im Goethe-Nationalmuseum verdanken, berichtet selbst über die Geschichte dieser neuen Darbietung, beschreibt die dargestellten Versuche und gibt Anleitungen dazu. Auch hierbei liegt selbstverständlich immer das Wissen um den biologischen, nicht physikalischen Charakter dieser Goetheschen Farbenlehre zugrunde.

Auf einer ähnlichen Linie liegt das, was Hans Lipps an „Ansätzen zu einer Interpretation" von „Goethes Farbenlehre" im Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstiftes 1936/40 (S. 123 ff.) bietet: „Für Goethe", so heißt es hier, „kann die Farbe nicht physikalisch erklärt werden. Denn die Dinge sind farbig nur, sofern sie einbezogen sind in den Kreis eines Lebendigen, das im Auge in spezifischer Weise für die Natur aufgeschlossen ist. Nur dann, wenn dieses Verhältnis zu den Dingen zu einer Beziehung zwischen Subjekt und Objekt entstellt wird, kann die Frage entstehen, ob die Farben als „objektiv" auf das Subjekt der Erkenntnis zurückzunehmen sind. Darin aber, daß man die Farben zunächst als die Bestimmung eines als seiend gesetzten Gegenstandes aufnehmen zu müssen glaubt, setzt man sich schon hinweg über die Verhältnisse, in denen sie ursprünglich erschlossen und wirklich ist." (S. 132 f.) Diese Interpretation von Lipps enthält weiter auch u. a. recht wichtige Bemerkungen über Goethes Morphologie, die auch nach dieser Auffassung nicht so rein idealistisch zu verstehen ist, wie manche meinen.

In konventionelleren Bahnen als Matthaei und Lipps bewegt sich die bescheidenere, aber solide und im übrigen thematisch groß angelegte Hamburger Dissertation von Wilhelm Bader über „Goethes Farbenlehre als Ausdruck seiner Metaphysik" (Hamburg, Hansischer Gildenverlag 1939). Sie stellt die Farbenlehre in den Rahmen des religiös fundierten Goetheschen „Identitätsdenkens" (Einheit von Gott und Natur, von Natur und Kunst, von Subjekt und Objekt) und zeigt, wie zentrale Begriffe der Goetheschen Metaphysik, deren biologischer Einschlag freilich kaum erfaßt wird, in der Farbenlehre Geltung haben oder angewandt werden, so die Begriffe der Polarität und der Steigerung, des Aperçus und des Urphänomens. Auch daß Goethes Farbenlehre einen ausgesprochen nicht-mathematischen Charakter trägt, wird des längeren ausgeführt. Im ganzen handelt es sich aber hier um eine Dissertation, die mehr für ihren Verfasser als für den Weitergang der Forschung von Nutzen gewesen sein mag.

Im wesentlichen zur „Farbenlehre" Goethes stellt sich auch die kleine Schrift, die, ohne Verfasserangabe, über „Goethe im chemischen Laboratorium zu Marktredwitz" berichtet und an der R. Matthaei mitgewirkt hat. Die Chemische Fabrik Marktredwitz A.-G., die sie zu ihrem 150jährigen Jubiläum im Verlag Hoppenstedt u. Co. (Berlin W 8, 1938) herausgebracht hat, hat sich damit auch ein kleines Verdienst um das Andenken Goethes und die Erhellung seiner Beziehungen zur Familie Fikentscher erworben. Wichtiger ist das Heft, das Günther Schmid mit Erläuterungen in einem der sorgfältigen und schönen Drucke der Werkstätten der Stadt Halle, Burg Giebichenstein, 1937, herausgegeben hat: Johann Wolfgang von Goethe: „Über den Bologneser Spat." Der Herausgeber gibt hier eine Sammlung aller Bemerkungen Goethes über den Bologneser Spat, sowie (S. 33 ff.) dessen, „was sich über Luminiszenz sonst noch bei Goethe findet". Was hier zusammengestellt ist und erläutert wird, ist für Goethes Auffassung vom Lichte höchst bedeutsam. Auch für die Faustinterpretation ist das Heft nicht unwichtig

(S. 38); obwohl die Interpretation von V. 1350 (Mephisto als Lichtbringer, Lucifer) vielleicht um einiges zu weit geht.

In den Bereich der eigentlichen Wissenschaft von der Dichtung kehren wir zum großen Teil bei der Lektüre der um einen weiten Horizont bemühten Studie von Ingrid Dzialas über „Auffassung und Darstellung der Elemente bei Goethe" (Berlin, Ebering 1939. Germanische Studien 216. Diss. Frankfurt) zurück. Die Verfasserin bestrebt sich sehr ernsthaft, nicht nur eine Stoffsammlung dessen zu bringen, was die Dichtungen und die sonstigen literarischen und privaten Äußerungen des Dichters über die Elemente aussagen, sondern diese Aussagen in einen möglichst weiten Zusammenhang Goetheschen Dichtens und Denkens hineinzustellen. Unter Elementen werden dabei die alten vier Elemente verstanden: Feuer, Wasser, Erde, Luft . . . Nach einem historischen Rückblick über den „Begriff des Elements" behandelt die Verfasserin nacheinander als „Elementargefühl" die dichterischen Gestaltungen der auf Wasser, Erde, Luft und Feuer gerichteten Gefühle. In diesem schönen Kapitel kommt der Lyrik eine beherrschende Rolle zu. Am wichtigsten ist hier das Wasser, dem übrigens schon vor Jahren eine von D. auch angeführte monographische Darstellung gegolten hat, die jedoch nicht über den Charakter einer fleißigen Sammelarbeit hinauskam (Wilhelm Müller: Die Erscheinungsformen des Wassers in Anschauung und Darstellung Goethes bis zur italienischen Reise, Diss. Kiel, 1917). Später tritt dann das „Feuer" in der Form des Lichtes in den Mittelpunkt: hier wäre nun vielleicht weit umfassender als es geschieht Goethes Sonnenauffassung und Sonnensymbolik zu analysieren. Erde und besonders Luft treten hinter diesen beiden Elementen zurück, und es müßte sehr fruchtbar sein, einmal Goethe als dem Lyriker des Wassers und des Feuers Hölderlin als den Dichter des Äthers gegenüberzustellen. In einem dritten Abschnitt versucht die Verfasserin darzustellen, wie die Elemente von Goethe im Rahmen seiner Naturwissenschaft verstanden werden, und ein vierter Abschnitt sucht unter dem Thema „Elementarphilosophie" noch weiter auszuholen und den Symbolcharakter der Elemente für Goethes Denken herauszuarbeiten: die Auseinandersetzung des Menschen mit den symbolgeladenen Elementen wird in ihren verschiedenen Stufen (tätige Bekämpfung, wissenschaftliche Erkenntnis, mystische Versenkung) an den „Wanderjahren" demonstriert (Erzählung vom ertrunkenen Fischerknaben, Montan, Makarie).

Ein letztes Kapitel ist, im Unterschied von den vorwiegend lyrischen Dichtungen des Elementargefühls, der gleichsam objektiven und stärker bewußten dichterischen Gestaltung der Elemente gewidmet: als Symbol erscheinen sie im Werther, als Gleichnis im „Märchen" (für das wir also hier wieder einmal einen neuen Deutungsversuch verzeichnen können), als Allegorie in der „klassischen Walpurgisnacht". Abschließend wird dann die Bedeutung der Elemente in der Faustdichtung überhaupt dargetan. Trotz aller weitergehenden Bemühungen kommt freilich die Verfasserin im ganzen über eine recht brauchbare und anregende Materialsammlung auch nicht sehr weit hinaus, und es ist darüber hinaus fraglich, ob gerade die Begriffsumfänge der einzelnen Elemente die jeweils gemeinten Erscheinungen dichtungsgeschichtlich fruchtbar abgrenzen, ob das der Arbeit zugrundeliegende Schema nicht zu starr ist, um den gemeinten Erscheinungen gerecht zu werden. Man wird bei der Lektüre das Gefühl nicht los, daß die Verfasserin immer ihre vier Fächer bereithält, um in sie das von Goethe Geschaute, Erlebte und Gedichtete hineinzuzwängen und z. B. das Licht und die Farben unter „Feuer" abzuhandeln. Als Materialsammlung hat die Studie den Mangel, daß ihr Literaturverzeichnis bewußt unvollständig ist.

KLEINE ANZEIGEN

Ernst Busch: Die Idee des Tragischen in der deutschen Klassik. Halle, Niemeyer 1942. Buchreihe der deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd. 26. Brosch. *RM* 7.—, geb. *RM* 8.80.

Ernst Buschs Bonner Habilitationsschrift ist kein Buch abgeschlossener Lösungen und Antworten, sondern eines der Anregungen und Fragen. Schon die etwas beiläufig geratene Um-

schreibung des Tragischen, die der Verfasser gibt, läßt sich doch wohl weiter denken. Busch lehnt eine metaphysische Deutung des Tragischen ab und will nur Werke von Tragikern verschiedener Epochen in Beziehung setzen. Damit ist aber die I d e e des Tragischen noch nicht in dem Maße hervorgehoben, wie dies in einer solchen Untersuchung wünschenswert wäre. Busch erkennt im Tragischen sechs Elemente: der Zusammenstoß feindlicher Mächte, die Verbindung mit der Schicksalsmacht, der notwendige Charakter des Tragischen, der zwangsläufige Untergang des Helden, das Rätselhafte und Wunderbare sowie die Unauflösbarkeit des Tragischen.

Der Grundriß von Buschs Arbeit ist etwa der: er sieht in zwei Typen des Tragischen die Voraussetzungen klassischer Tragik der Deutschen: griechische und nordische Tragik. Die griechische, an den drei Tragikern gewonnen, bringt Busch auf das Verhältnis von Schuld und Sühne, die nordische hingegen, aus der Edda und Shakespeare abgezogen, sieht er in der Polarität von Freiheit und Notwendigkeit. Diesen beiden Typen stellt der Verfasser Goethes und Schillers Auffassung des Tragischen gegenüber und sieht beide Dichter dem Typus der nordischen Tragik weit stärker als der griechischen Tragik verbunden, da die Klassik die antike Schicksalsidee in einen der nordischen Charaktertragik nahestehenden Typus verwandelt. Beide Klassiker gehen so einem Typus von Tragik entgegen, den Busch als „Tragik der gespaltenen Existenz" bezeichnet, womit eine Haltung einander widerstrebender Seelenkräfte bezeichnet wird.

Im Werke Goethes erkennt nun der Verfasser drei Stufen jener „gespaltenen Existenz": die Werther-Tragik „passiver Helden", die „aktive Shakespeare-Tragik" (der Held fordert durch seine Haltung den Widerstand der Welt heraus und geht in diesem Kampfe zugrunde) und schließlich die Zwei-Seelen-Tragik. Goethes Dramatik erscheint dem Verfasser als dem Typus des „Erlösungsdramas" nahestehend. Schiller hingegen stellt die griechische Schuld-Sühne-Tragik nicht als „transzendentes Geschehen durch Götter", sondern als ein „immanentes Gesetz der Geschichte" dar.

Ich halte es nun für einen methodischen Mangel, eine solche Untersuchung gleichsam unter Ausschluß der Öffentlichkeit, d. h. des einschlägigen, sehr umfangreichen Schrifttums, vorzunehmen. Jedenfalls geht Buschs Kritik des Tragischen kaum über das vor ihm Gesagte hinaus. So ist z. B. der Charakter des Notwendigen aller Tragik schon von Lessing in dessen „Hamb. Dramaturgie" hervorgehoben. Ebenso schreibt Paul Ernst in „Die Möglichkeit der klassischen Tragödie" (1904): „Der Kern, aus welchem sich im Dichter die Tragödie entwickelt, entsteht durch die Kreuzung zweier Notwendigkeiten." — Zu den beiden tragischen Haupttypen des Verfassers ist zu bemerken, daß ich an diesem dünnen Schema so manches vermisse, ganz besonders aber die Eingliederung der tragédie classique, an die die deutsche Klassik ja mehrfach gebunden ist. Nicht zu reden von der italienischen Renaissance-Tragödie eines Trissino u. a. und von spanischer Dramatik, von anderen nationalen Typen ganz zu schweigen.

Buschs Scheidung von Schicksalstragik und der des Charakters ist der Literatur über das Tragische durchaus geläufig, so vgl. z. B. § 51 des 4. Buches von „Welt als Wille und Vorstellung", wo Schopenhauer die Tragik in jene beiden Kategorien unterscheidet. Allerdings beschreibt Schopenhauer noch einen dritten tragischen Typus, dem er die Palme reicht: Tragik, die durch das bloße Dasein und Sosein alltäglicher Menschen entsteht, ein Typus, den Schopenhauer z. B. im „Clavigo" verwirklicht sieht. Es wäre die Aufgabe des Verfassers gewesen, sich mit diesem Typus auseinanderzusetzen. Auch § 140 von Hegels „Grundlinien der Philosophie des Rechts" (1821) sieht in diesem dritten Typus die moderne und die seinem Zeitalter am nächsten stehende Form der Tragik.

Ebenso spricht Paul Ernst den von Busch festgestellten Gegensatz fast mit den gleichen Worten in dem oben erwähnten Aufsatz aus: „. . . Shakespeare hat in seinen Tragödien tatsächlich den Charakter an die Stelle des Schicksals gesetzt." Paul Ernst hat einleuchtend dargelegt, daß die Entstehung der griechischen Schicksalsvorstellung zum großen Teil durch die gleichsam totale Kriegführung im politischen und sozialen Leben der Griechen einerseits, andererseits durch das

Chaos von moralischen Tendenzen der Olympierreligion begünstigt wurde, während der Monotheismus an die Stelle der Tragödie als Weltanschauung die Theodizee setzt.

Es wäre einer Untersuchung wert, wie sich der von Schopenhauer und Hegel aufgestellte dritte tragische Typus zu einem weiteren Typus von Tragik verhält, der besonders in Hebbel seinen Gestalter gefunden hat: die Tragik der Situation, der anonymen Kräfte. Offenbar zielen die in Hebbels Tagebüchern aufgezeichneten paradoxen tragischen Situationen auf eine Weiterentwicklung von Schopenhauers drittem Typus hin.

Soviel scheint klar: das Tragische rührt immer an das Problem der Sittlichkeit. Wie ja auch C. F. Meyer das Tragische im Widerstreit „zweier höchster sittlicher Pflichten" erkennt. Große Tragiker sind meistens Moralisten und die Anschauungen über das Wesen des Tragischen wandeln sich mit der veränderten Grundlegung der Moral. Deshalb sieht auch Paul Ernst in der Ansicht von der Relativität aller Sittlichkeit die schlimmste Gefahr des Tragischen. So müßte dort die ausgeprägteste Tragik herrschen, wo die strengsten sittlichen Forderungen erhoben werden. Es liegt auf der Hand, daß Schiller in erster Linie Moralist und deshalb auch Tragiker war, während Goethe, das kommt in Buschs Arbeit gar nicht so richtig heraus, im engeren Sinne weder als Moralist noch als Tragiker zu bezeichnen ist. Geht nicht alle tragische Weltanschauung auf eine dynamische Weltsicht aus? So ist es auch zu verstehen, daß Schiller ein ganz anderes Verhältnis zur Geschichte hat als Goethe, der mehr dem Ewig-Gleichen im Wandel nachstrebt und sich damit vom Bereich des Tragischen entfernt.

Mir selbst erscheint der tragische Typus unserer Klassiker am ehesten als Synthese der tragédie classique mit Shakespeare, wobei die Einwirkung der griechischen Tragödie sich im allgemeinen auf Formales beschränken mag. Auch Wielands geläufiges Wort an Kleist, daß der vollendete Robert Guiscard Sophokles und Shakespeare vereinigen würde, schätzt den griechischen Tragiker vermutlich besonders als Formvorbild. Tatsächlich ringt in Schiller das Leidenschaftsdrama Shakespeares mit dem Ideal der Schaubühne als moralischer Anstalt, deren großes Beispiel die Franzosen des Barock gegeben haben. Mit der von Busch erwähnten Edda hat die Klassik kaum etwas zu tun.

Einem solchen Thema, wie das vorliegende, wird noch am ehesten derjenige gerecht, der im Grenzgebiet der Kunstphilosophie zu Hause ist, da man bei solchen Fragestellungen sich zuerst einmal über den Umfang und die Tiefe des Problems des Tragischen an sich klar werden muß. Gerade das ist aber eine recht schwache Seite an Buschs Arbeit. Immerhin hat Buschs Arbeit das Verdienst, ein altes Thema erneut zur Diskussion zu stellen und es ist zu hoffen, daß dadurch weitere Klärungen im fesselnden Bereich der Ästhetik des Tragischen hervorgerufen werden.

Wien. Robert Mühlher.

Schmidt, Peter Heinrich: Goethe als Geograph. Veröff. d. Handels-Hochschule St. Gallen. Reihe B, Heft 4. St. Gallen, Fehr'sche Buchhandlung, 1939. 49 S. *RM* 1,40.

Da die Geographie als Wissenschaft in ihrem heutigen Umriß ihre Grundlegung eigentlich erst zu Lebzeiten Goethes durch A. von Humboldt und C. Ritter erfahren hat, kann es sich bei dem Thema nicht darum handeln, bei G. bewußte wissenschaftlich-geographische Leistungen aufzuzeigen, wie etwa bei seinen biologisch-morphologischen, physikalischen oder geologischen Arbeiten, sondern höchstens um seine allgemeine geistige Einstellung zu den Wissenschaften von der Erde und um die Anregungen, die er als Denker und Künstler dem heutigen Geographen zu bieten vermag. Die Schrift ist von dem um die methodische Vertiefung der Erdkunde hochverdienten und geistesgeschichtlich vielseitig geschulten Professor der Wirtschaftsgeographie an der Handelshochschule St. Gallen für die Allgemeinbildung künftiger Kaufleute, Wirtschaftsführer und Handelslehrer

verfaßt, verdient aber allgemeine Beachtung in der Wissenschaft. Der Verfasser bekennt sich einleitend zu einer ganzheitlichen, über das rein Verstandesmäßige hinausgehenden Geographie, die alle Gebiete des Lebens und ihrer räumlichen Bedingtheit zu umfassen sucht, Natur- und Geisteswissenschaften verknüpft und in der wissenschaftlichen Landschaftsschilderung ihre Vollendung erreicht. Hierbei läßt er sich von G. in vielfältiger Weise anregen, belehren und führen.

Im ersten Abschnitt „Beobachtung und Darstellung" geht er dem Wesen der Goetheschen Weltbetrachtung nach, die in einer Verbindung von induktiver Beobachtung und künstlerischer Betrachtung, in einem „Schauen und Denken" beruht und beim Betrachten von Ländern und Landschaften auf die inneren Zusammenhänge der Naturgebilde, auf den Zusammenklang von Land und Volk, von Vergangenheit und Gegenwart gerichtet ist, wie bei seinen dichterischen Landschaftsdarstellungen (Schweizer Jura, Palermo, Rochusberg bei Bingen usw.). „Aus der Verknüpfung von Erscheinungen ergeben sich Vergleichungen, diesen entspringen sprachliche Gleichnisse und Bilder aus den Höhen seines Denkens und den Tiefen seines Empfindens. Denken und Empfinden wird eins mit dem Geschauten" (Sch.). Auch seine Versuche der bildnerischen Wiedergabe der Landschaft sollten ihn durch Zeichnen zum Erfassen, durch Sehen zum Schauen führen. Goethes Freund C. G. Carus entwickelte von da aus seine „Physiognomik der Gebirge", als Gegenstück zu A. von Humboldts „Physiognomik der Gewächse".

Im zweiten Abschnitt „Natur und Kunst" sehen wir bei G. viel mehr als man sich allgemein bewußt ist, doch schon die Konzeption der heutigen Geographie vorgebildet, nicht nur in den bekannten Versuchen, in das Verständnis einzelner Elemente der Landesnatur einzudringen (Gebirgsbau, „mineralogische Geographie", Aktualismus der Landschaftskräfte, Vorahnung der eiszeitlichen Formgestaltung der Erde, Versuch einer Witterungslehre), sondern auch in dem Plan einer umfassenden Landeskunde im modernsten Sinn, den er am Beispiel Italiens durchführen wollte, in den Beziehungen zwischen Land, Volk und Kultur bis zur Musik und Plastik, von der „Urgeographie", der physischen ausgehend bis zur „ältesten Geographie", der Siedlungskunde, dann von den Landwirtschaftsverhältnissen, den geistigen Eigenschaften in der Geschichte, dem Gewerbe und dem öffentlichen Leben — ein Plan, der dann an seiner empirischen Weltweite scheiterte. Aber die Auffassung, die G. bei diesem Plan zum Ausdruck brachte über die Verhältnisse des Menschen zu seinen Naturumgebungen, von Boden und Kultur, seine Aufgeschlossenheit einerseits für die Dynamik menschlichen Kulturgeschehens, andererseits für dessen Boden- und Raumgebundenheit, können für die heutige Geographie, die einen gesunden Ausgleich zwischen der früheren Überbetonung des Raumzwanges und der seither erkannten Eigengesetzlichkeit der Kulturvorgänge sucht, geradezu als Leitmotiv und als abgewogene Mahnung eines seherischen Geistes gewertet werden.

Der dritte Abschnitt widmet sich im besonderen den Fragen von „Volk und Heimat" bei Goethe. Klar stellt er als das Ergebnis des Kräftespiels im Volksganzen den Begriff der menschlichen Gesellschaft heraus und untersucht die alte Hauptfrage, „wieviel unser Selbst und wieviel die Außenwelt zu unserem geistigen Dasein beitrage". Er läßt sich in gleicher Weise durch das Studium fremder Völker und ihre Dichtungen anregen, namentlich durch die italienische und orientalische Kultur, deren Seele er geradezu dichterisch enthüllte, wie er die Bedeutung der Heimatkunde unterstreicht, besonders auch als Grundlage eines frühzeitigen Erdkundeunterrichts. Denn „wer sein Vaterland nicht kennt, hat kein Verständnis für fremde Länder". P. H. Schmidt faßt zusammen: „Wenn der heutige Stand der Wissenschaft wie der menschlichen Gemeinschaft verlangt, daß auch der Fachmann als ganzer Mensch sich seiner Aufgabe widme, nicht nur mit seinem Wahrheitsdrang, auch mit seinem Schönheitssinn und mit seinem Willen zum Guten für sein Volk und für die Menschheit, so können wir auf Goethe verweisen, der durch seinen großen Sinn für das Ganze in der Natur wie in der menschlichen Gesellschaft uns überall die Wege strenger Selbsterziehung gewiesen hat."

C. Troll, Bonn.

P. O. Rave, Gärten der Goethezeit. Vom Leben in Kunst und Natur. Koehler u. Amelang, Leipzig. 1941. 143 S.

Von dem kleinen Buche P. O. Raves über die Gärten der Goethezeit, das aus mehreren Aufsätzen oder Vorträgen der letzten Jahre zusammengewachsen ist, geht ein beträchtlicher Reiz aus, der auch dem rein literarisch und geistesgeschichtlich Interessierten vielerlei Anregungen vermitteln wird. Denn was diese Zeit Goethes (der Begriff ist hier sehr weit gefaßt) dem Garten gegenüber empfand und wie sie ihn als Landschaft gestaltete, das bedeutet für uns mehr als nur ein kulturgeschichtliches Kuriosum. Es zeigt ihre ganze Art, der Natur gegenüberzutreten, es offenbart ihren Willen, sie zu bewältigen und (was hier mindestens ebenso stark der Fall ist) sich ihr hinzugeben in leidenschaftlicher Empfindsamkeit. Schon die schöpferische Anlage von Wörlitz ist nicht wegzudenken aus dem Zusammenhang unserer geistigen Geschichte. Auch ohne die Nähe zu Männern wie Behrisch, Basedow und Goethe würde das Bemühen um diesen Park und um die landschaftliche Gestaltung seines Landes überhaupt dem Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau ein Andenken unter den künstlerischen Menschen in Deutschland gesichert haben. Von Dessau aus zieht sich dann die Wirkung des bildenden und die Empfindung anregenden Gartentyps weiter zu Goethes Schöpfungen an der Ilm, denen ein aufschlußreiches Kapitel gewidmet ist, und zu dem weniger bekannten kleinen Seifersdorfer Tal in Sachsen. In allen diesen Fällen ist das landschaftliche Kunstwerk kaum weniger ein autonomer und vollgültiger Ausdruck des Geistes, ja, mit seinen Rousseauinseln, Neptunsgrotten und mystischen Pfaden und mit seinen tausendfach abgestuften Wirkungen auf das menschliche Gemüt kaum weniger ein Ausdruck des eigentlich dichterischen Lebens als die Briefe und Literaturwerke derer, die darin wandelten. Es ist begrüßenswert, daß Rave uns immer wieder durch die Heranziehung von zeitgenössischen Gartenbüchern und Beschreibungen den Blick schärft für Bedeutungen und beabsichtigte Wirkungen, die wir Heutigen aus dem bloßen naiven Anblick kaum jemals erahnen würden. — Einen wesentlich anderen Typus stellt dann die Anlage Wilhelm von Humboldts in Tegel dar, die nichts mehr von gefühlsmäßiger Verspieltheit in wechselnden Situationen kennt, sondern nur noch eine organische Gesamtheit der umgebenden Natur für den klassischen Menschen zu erschaffen strebt. Wesentlich organisch gedacht und doch zugleich ein Traum nordischer Romantik von der griechischen Klassizität ist auch der Entwurf Schinkels für die Königsburg auf der Akropolis, dessen Vorgeschichte und dessen schließlichem Scheitern an der Wirklichkeit hier eines der inhaltlich fesselndsten und stofflich interessantesten Kapitel des kleinen Buches gewidmet ist. Die Reihe endet, nun fast schon aus der Goethezeit heraustretend, mit einer Darstellung des Wirkens des Fürsten Pückler für Muskau und Branitz. In fast allen diesen Stücken, die wesentlich als Vorträge oder Plaudereien gedacht sind, liegt eine Fülle von Anregungen zu intensiveren geistesgeschichtlichen Behandlungen des betreffenden Stoffes.

Bonn/Rh. Günther Weydt.

Hans Steiner: Der Begriff der Idee im Schaffen Otto Ludwigs. Frauenfeld/Leipzig, Huber & Co., 1942. 279 S. In: Wege zur Dichtung. Bd. XXXVII. Brosch. RM. 5.70.

Unter Idee im Kunstwerk versteht der Verfasser „das lebendig wirkende Abbild des Wirklichkeitserlebens eines schöpferischen Menschen, also ein Phänomen, das in sich die Wurzeln der Weltanschauung wie auch die der formal gestaltenden Kräfte eines Dichters umschließt" (S. 12). Idee ist in Steiners Buch also nicht im philosophisch-wissenschaftlichen Sinne, sondern als Element des Kunstwerks verstanden. Der Verfasser setzt sich zum Ziel, an Hand dieser Idee die Stellung Otto Ludwigs im geistigen Rahmen seiner Zeit zu bestimmen, die er als die „klinischen Stationen" des Unterganges der Romantik anspricht. Otto Ludwigs ganzer genialer Irrweg geht aus von der Grundüberzeugung der „Ideenhaftigkeit des Stoffes", d. h. daß die Idee nach Ludwigs Überzeugung schon im Stoff, in der Natur latent sei und vom Künstler mit dem Stoffe übernommen wird.

Der Dichter gestaltet „im handwerklich reproduzierten Wirklichkeitsabbild einen Stoff, in dem so ohne des Dichters Zutun eine eigene objektive Idee wirkt". Idee als „subjektive Erlebniskategorie" lehnt Ludwig ab. Idee ist also der „vom Stoff diktierte Vorgang" sowie „die schaffende Kraft und der Zusammenhang der Erscheinung". So ist die Idee für Ludwig als „naiven Realisten" im Sinne Nicolai Hartmanns ein „moralisch-psychologischer Erfahrungsbegriff", dessen „ethisch-psychologische Kausalität" der Dichter darzustellen hat. Obwohl Ludwig auf jede ideelle Formung der Wirklichkeit verzichtete, da ihm das „Kunstwerk „Ausdruck reinster Naturgesetzlichkeit" war, genügte ihm die naturalistische Darstellungsweise doch nicht. Mittels ästhetischer Handwerksgesetze will er die Natur objektiv verwirklichen. Diese formalen Erkenntnisse glaubte er an Shakespeare gewinnen zu können. So kommt es, daß sich die ganze Aufmerksamkeit des Dichters auf die Form und deren „Gesetze" richtete, mit denen diese objektive Wirklichkeit erfaßt werden kann.

In Shakespeare sieht er den pragmatischen Nexus mit dem idealen Nexus identisch, d. h. „der kausale Mechanismus des äußeren Geschehens ist mit der inneren Motivierung des künstlerischen Organismus identisch". Nun suchte Ludwig eine Synthese zwischen dem Naturvorbild und dem formalen Vorbild Shakespeares, die er in der Formel des „poetischen Realismus" auch fand, der als Ausdruck der natürlichen im Stoffe atmenden Idee den „wahren Schein der Wirklichkeit" gibt. Aus all dem entsprang ein wahrer „Irrgarten ästhetischer Reflexionen".

Steiners Buch gibt ein gutes psychologisches Bild der in Otto Ludwig lebenden Spannungen zwischen dessen naivem Realismus und der aus Shakespeare abgezogenen dichterischen Formgesetze. Der Verfasser sieht auch darin eine wesentliche Spannung, daß L. „stilistisch noch unter dem Einfluß einer Formtradition" stand, „über die er in seinem Weltanschauungserlebnis schon hinausgewachsen ist". Damit rückt der Verfasser Ludwig in die unmittelbare Nachbarschaft der konsequenten Naturalisten. Tatsächlich erlebt Ludwig den Naturalismus schon als theoretisches Problem. Ludwigs vergebliches Ringen hat psychologisch sicherlich seine Ursache in einer Hemmung seiner dichterischen Intuition, deren nicht allzu reiches Fließen immer wieder von seiner immer stärker zum Durchbruch kommenden theoretischen Vernunft paralysiert wurde. So war er genau so wie Arno Holz von dem Wahne besessen, das dichterische Schaffen gesetzmäßig psychologisch durchschauen zu können.

Zusammenfassend ist an Steiners Arbeit besonders hervorzuheben, daß der Verfasser seine Einzelbeobachtungen nicht Selbstzweck sein läßt, sondern diese zu einem wertvollen Beitrag zur Psychologie eines dichterischen Typus zusammenfügt, in dem zweifelhafte theoretische Erkenntnisse ein vorhandenes poetisches Talent erdrosseln. Das Buch wird in der Otto-Ludwig-Literatur seinen gebührenden Platz in vorderster Reihe behaupten.

Wien. Robert Mühlher.